

50634

3117

Sp

5057

# ARCHÆOLOGIAI ÉRTESITŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ARCHÆOLOGIAI BIZOTTSÁGÁNAK  
ÉS AZ ORSZÁGOS MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI  
TÁRSULATNAK KÖZLÖNYE

SZERKESZTI

HEKLER ANTAL

ÚJ FOLYAM

1937

L. KÖTET.



*Dr. János*

KIADJA A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

BUDAPEST, 1937









# ARCHÆOLOGIAI ÉRTESITŐ







50634



# ARCHÆOLOGIAI ÉRTESITŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ARCHÆOLOGIAI BIZOTTSÁGÁNAK  
ÉS AZ ORSZÁGOS MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI  
TÁRSULATNAK KÖZLÖNYE

SZERKESZTI

HEKLER ANTAL

ÚJ FOLYAM

1937

L. KÖTET.

KIADJA A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

BUDAPEST, 1937





50634





## TARTALOM. 1934

	Lap
HOFFMANN EDITH: Jegyzetek a régi magyar táblaképfestészethez .....	1
PERSSON AXEL: Svéd régészeti kutatások Görögországban .....	31
TOMPA FERENC: Adatok az őskori aranykereskedelemhez .....	49
OROSZLÁN ZOLTÁN: A Szépművészeti Múzeum antik terrakotta-gyűjteményének fogadalmi domborművei .....	57
HEKLER ANTAL: Római ifjúfej egy atheni síremlékről .....	75
HEKLER ANTAL: Római kőemlékek Kethelyen (Sopron vm.) .....	77
ERDÉLYI GIZELLA: Lucius Verus üvegportréja .....	81
NAGY LAJOS: Aquincumi vonatkozású kiadatlan felíratos kőemlékek Szentendréről .....	85
SCHÜLLER HILDA: A nagyszentmiklósi aranykincs ornamentikája .....	116
YBL ERVIN: Girolamo da Santacroce ismeretlen festménye .....	132

### KISEBB KÖZLEMÉNYEK.

Ifj. GALLUS SÁNDOR: Néhány újabb magyarországi paleolithlelőhely .....	137
PATAY PÁL: A korláti paleolithok kérdéséhez .....	139
ROSKA MÁRTON: Adatok Erdély bronzkorához .....	141
SKUTIL J.: Magyar őskori leletek a brünni Mährisches Landesmuseum-ban ..	145
PÁLINKÁS LÁSZLÓ: A tiszabői honfoglaláskori szórványos lelet .....	146
HÖLLRIGL JÓZSEF: A legrégibb magyarországi középkori mázas cserépedény ..	147
DOBOVITS ALADÁR: Harpokrates kis bronzszobrai Budapesten .....	151

### KÖNYVISMERTETÉSEK.

JENŐ HILLEBRAND: Der Stand der Erforschung der älteren Steinzeit in Ungarn (Gallus) .....	158
FERENC v. TOMPA: 25 Jahre Urgeschichtsforschung in Ungarn 1912—1936 (Banner) .....	159



# VI

	Lap
RICHARD PITTIONI: Urgeschichte ( <i>Gallus</i> ) .....	161
EDUARD STURMS: Die ältere Bronzezeit im Ostbaltikum ( <i>Gallus</i> ) .....	163
GRAF ANDRÁS: A Pannonia ókori földrajzára vonatkozó kutatások áttekintő osztályozása ( <i>Erdélyi</i> ) .....	164
JUHÁSZ GYÖRGYI: A brigetioi terra sigilláták ( <i>Erdélyi</i> ) .....	165
OSKAR FRANK LEONARD HAGEN: Patterns and principles of Spanish Art ( <i>Zádor</i> )	166
*	
THEODOR WIEGAND † ( <i>Hekler</i> ) .....	168
PAUL ARNDT † ( <i>Hekler</i> ) .....	170
SZMRECSÁNYI MIKLÓS † ( <i>Hekler</i> ) .....	171
BUDAY ÁRPÁD † ( <i>Banner</i> ) .....	172
BELLA LAJOS † ( <i>T. F.</i> ) .....	174

## NÉVMUTATÓ

### AZ ARCHÆOLOGIAI ÉRTESÍTŐ L. (1937) KÖTETÉHEZ.

- Abony, középkori lelet, 150 sk.  
 Actaeon, bűnhődése, római reliefeken, 94 skk.  
 Adalia, 81.  
 Aggteleki barlang, őskori aranylelet, 52 skk.  
 Ágostonfalva, bronzkori lelet, 141 skk.  
 Altdorfer, 4 skk.  
 Aquincum, 77 skk.  
 Asiné, 32 skk.  
 Athen, Kerameikos, 74.  
 Bártfa, szárnyasoltárok, 4, 16.  
 Bécs, Művészettörténeti Múzeum, 116.  
 Békésszentandrás, őskori aranylelet, 54 sk.  
 Berbati, 42 skk.  
 Berlin, Mag. gyűjt. 75 sk.  
 Besztercebánya, oltár, 7 skk.  
 Bodrogsadány, őskori aranylelet, 54.  
 Brunn, Mährisches Landesmuseum, 145 sk.  
 Budapest, Magy. Nemz. Múz. 53 sk.  
 Magy. Tört. Múzeum, 148 sk.  
 Szépműv. Múz., 57 skk, 151 skk.  
 Magántulajdon, 81, 134.  
 Collegium fabrum et centonarium, 86 skk.  
 Cranach, I. 10 skk.  
 Csütörtökhely, oltár, 23.  
 Cumae, 68.  
 Demeter, 60 skk.  
 Dendra, 36 skk.  
 Diana, 100 sk.  
 Dionysos, 65.  
 Dürer, 4 skk.  
 Égei tenger 46 skk.  
 Egyiptomi művészet, 151 skk.  
 Építészet, Asiné, 33 skk ; Berbati, 45.  
 Erdély, 141 skk.  
 E S mester, 10 skk.  
 Festészet, Magyar táblaképek, 1 skk ;  
 Olasz : Girolamo da Santacroce, 132 skk.  
 Garamszentbenedek, 14, 21.  
 Girolamo da Santacroce, 132 skk.  
 Görög kultúra, Óshelladikus, 35, 46.  
 Közéhelladikus, 34 skk.  
 Mykenai kor, 34 skk, 48.  
 Geometriai kor, 34 skk.  
 Archaikus kor, 64 skk.  
 Szigorú stílus, 60 skk.  
 V. század 2. fele, 64 skk.  
 V—IV. század 68 skk.  
 Hellenisztikus, 34.  
 Harpokratesz, kis bronzszobrok, 151 skk.  
 Héthárs, oltár, 6 skk.  
 Honfoglaláskor, 146 sk.  
 Iparművészet, Görög : Asiné, geometriai stílusú vázák, 35 sk ; Berbati, palotastílusú vázák, 42 skk ; Dendra arany és ezüst ékszerek, edények, 38 skk.  
 Őskor : aranyékszerek, 49 skk.  
 Népvándorláskor : Nagyszentmiklósi aranykincs, 116 skk ; Avar díszítmények, 124 skk ; Késő vagy poszt-szasszanida ezüstpalackok, 119 skk.  
 Honfoglaláskor : phalerák : 146 sk.  
 Jánosrét, főoltár, 8 sk.  
 Kálnok, 142.  
 Kassa, főoltár, 16 sk ; Múzeum, 139.  
 Kentaur, 71.



# VIII

- Kethely, 77 skk.  
 Kolozsvári Tamás, 20 skk.  
 Kora, 68 skk.  
 Korlát, 137 skk.  
 Kréta, 46 skk.  
 Középkor, mázas cserépedények, 147 skk.  
 Legio II adiutrix, feliratos hagyatéka Szentendrén, 102 skk.  
 Louvre, Harpokrates bronzok, 154 skk.  
 Lucius Verus, 81 skk.  
 Magyar festészet, 1 skk ; középkori mázas cserépedények, 147 skk.  
 Medusa lefejezése, római reliefeken, 77 skk.  
 M S mester, 6, 16.  
 Nagyszentmiklós, aranykincs, 116 skk.  
 Népvándorlaskor, 116 skk.  
 Nürnberg, 10.  
 Óskor, 145 skk.  
     Paleolitikum, 137 skk.  
     Bronzkor, 50 skk, 141 skk.  
     Korai vaskor 53 skk.  
 Római kor, 33.  
     I. század, 75.  
     II. század eleje, 87 skk.  
     II. század 3. negyede, 80.  
     III. század eleje, 102 skk.  
     IV. század, 86 skk.  
 Schäufelein, H. L. 10.  
 Schongauer, 4 skk.  
 Springinklee, 6 skk.  
 Szárnyasoltárok, Bártfa, Jézus születése, 4 ; Szent Erzsébet, 16.  
 Besztercebánya, 7 skk.  
 Csütörtökhely, 23.  
 Garamszentbenedek, 14.  
 Héthárs, 6 skk.  
 Jánosrét, 8 skk.  
 Kassa, 16 skk.  
 Szentendre, 85 skk.  
 Szob, 137 sk.  
 Szobrászat, Egyiptomi : Harpokratesz-bronzok, 151 skk.  
 Görög : terrakotta fogadalmi doborművek, 57 skk ; öntőminták, 72 skk.  
 Római : ifjúfej atheni síremlékről, 75 sk ; Lucius Verus üvegportréja, 81 skk ; Medusa lefejezése, relief, 77 skk ; háromalakos síremlék Kethelyről, 79 skk ; alakos feliratos síremlékek Szentendrén, 85 skk ; Actaeon bűnhődése, reliefek, 94 skk.  
 Tarentum, 68 skk.  
 Tiszabó, 146 sk.  
 Traut, Wolf, 6 skk.  
 Ulcisia castra, 85 skk.

## JEGYZETEK

### A RÉGI MAGYAR TÁBLAKÉPFESTÉSZETHEZ

Német metszeteknek magyarországi oltárokon való sűrű másolását már régebbi kutatóink, elsősorban Henszlmann Imre,<sup>1</sup> észrevették. Henszlmann finom elemző elméje és biztos ítéletű szeme tárgyilagos elmélyedéssel merült el művészeti emlékeink vizsgálatába és európai tájékozottságával higgadtan hasonlította össze azokat az idegen művészeti anyaggal. Így tették mások<sup>2</sup> is, szépítés nélkül tárva fel észrevételeiket. De mi szépíteni és elhallgatni való is van egy tudományos igazságon? Az igazság nem szép és nem csúnya, egyszerűen — számolni kell vele. Mert a legrosszabb esetben miről van itt szó? Arról, hogy jó egynehány jelentéktelen darabot ki kell vetnünk a magyarországi művészet szempontjából komolyan számot tevő anyagból s ezáltal viszont tisztább képet kapunk a fennmaradóról. Az eredeti művek és a másolások szétválasztása sürgős feladat, mert egészen más elbírálás alá esik az eredeti alkotás, mint a másolat. Tisztába kell végre jönnünk vele, hogy mit mondhatunk a magunkénak. Tarthatatlan helyzet az, hogy egyszerűen anyagismeret híján egy sereg, az európai művészettörténet szempontjából nagyfontosságú kompozíciót, abban a naív hitben, hogy magyar művész munkája, vállveregetve dicsérgetünk. S ilyen eset ellen előre védekezve, kijelentjük, hogy teljesen mellékes a kompozíciók eredetiségének kérdése.

S a selejtezés eredménye nem szegénységünkre fog rámutatni, hanem sokkal magasabbra emeli majd festészetünk színvonalát, megsza-

<sup>1</sup> *Henszlmann I.*, Lőcsének régiségei. Budapest, 1878.

<sup>2</sup> *Myskovszky V.*, Bártfa középkori műemlékei. Budapest, 1879. — *Divald K.*, A bártfai Szent Egyed-templom. Archaeologiai Értesítő. 1917; Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai. Budapest, 1908; A héthársi Szent Márton-templom. Budapest, 1913.



badítva azt az idegen ballaszttól. Mindenből többet jelent az értékes kevés, mint a sok ; a választék több egy olyan egyvelegnél, melyben a közepszerű vagy rossz, számra nézve szükségszerűleg felülmúlja a kitűnőt, sőt még a pusztán jót is. Jelentékenyebb emlékeink, természetesen — eredetiek.

Az uralkodó homály szétoszlatása érdekében, jegyzékben állítottam össze mindazokat a kisebb-nagyobb átvételeket és másolatokat, melyeket eddig részben magamnak,<sup>1</sup> részben másoknak <sup>2</sup> sikerült felderítenünk. Nem mintha azt hinném, hogy ezek az átvételek a régi magyarországi művészet legfontosabb kérdéseit oldják meg, hanem mert ismeretük minden komolyabb tudományos munkának alapját képezi és sok esetben megkímél a talajtalan esztetizálástól. Ehhez a jegyzékhez szeretnék néhány szót fűzni, olyan elemi elvi kérdésekről, melyeknek tisztázását mulhatatlanul szükségesnek tartom.

Mindnyájan tudjuk, hogy régebbi időkben szokásos volt idegen művészek munkáiból meríteni. A középkorban a tulajdonjog kérdése még nem volt tisztázva, fel sem vetődött még. A művészi alkotás szabad préda volt s csak a művész egyéni becsvágyától függött, hogy önállóat akar-e mondani vagy megelégszik másolással. Dürer-plágiumok vetik fel első ízben e portyázások illetlenségének és szellemtelenségének a kérdését.

Rembrandt is megtette például, hogy mások munkáiból merített, sőt ő volt az a művész, ki legtöbbször hajolt le idegen forráshoz. De ha Rembrandt kölcsönzött, az a nyers motívum átvételét és teljesen szabad átköltését jelentette. Az idegen motívumnak, legyen az ind vagy olasz, vagy saját nemzetebeli, teljes felszívását és felemelését a rembrandti világba. Mint mikor apró patakok és nagy folyók beleömlenek a tengerbe, ki tudja szétválasztani az Óceánban az egyes vizeket ? A legnagyobbyszerű újra alkotást jelenti önála a kölcsönzés.

De Rembrandt sohasem másolt le híven egész képeket, csak egyes

<sup>1</sup> Hoffmann E., Die Verwendung von Stichen im Kunstbetrieb Ungarns és Über Altäre aus Ungarn im 15. und 16. Jahrhundert. A Műgyűjtő 1931. 66–71. l. és 162–169. l. és A régi magyarországi festészet nürnbergi kapcsolatai. A Gróf Klebelsberg Kuno Magyar Történet Kutató Intézet Évkönyve. 1933, 59–64. l.

<sup>2</sup> V. Roth, Siebenbürgische Altäre. Strassburg, 1916. és V. Roth, Die deutsche Kunst in Siebenbürgen, 1934. — M. Lehrs. Geschichte und kritischer Katalog der deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiche im XV. Jahrhundert. V. Wien, 1925. — B. Daun, Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn. Leipzig, 1903.

motívumok mozgatták meg fantáziáját. Andrea del Sarto és Carpaccio, mikor Dürer északi szelleme megragadta őket, szintén csak egyes alakokat, motívumokat vettek át tőle. Ők kevésbé dolgozták fel az idegen elemeket s azok kivilágítottak képeik egészéből. Andrea del Sartot ezekért a kölcsönzéseikért kényes ízlésű és erkölcsű kortársai meg is rótták s kitaláló képességének fogyatkozását vetették szemére; noha ezek csupán kissé idegenszerű elemek műveiben s a kompozíciók szépségét jelentékenyen nem érintik.

Azon dől tehát el a kérdés, hogy mennyi önálló hozzátennivalója van a művésznek ahhoz, amit mástól kölcsönvett. Itt természetesen nem azt értem, hogy számszerint hány alakot biggyeszt még hozzá, hanem a művészi mondanivalót.

De mindenekelőtt tisztáznunk kell, hogy egy műalkotásnál mi az invenció és mi a kivitel szerepe és jelentősége, invención értve a témát, a kompozíciót, az egyes alakokat, szóval az egész mű elképzelését. Azt hiszem, nem lehetnek eltérőek a vélemények arra nézve, hogy a döntő szerep az így körvonalazott invenciónak jut. Minden, ami teremtőerejéből fakad, az invencióban tör fel a művészből. Az invencióban jut kifejezésre az egész mű szelleme, itt nyilatkozik meg az, hogy valaki oly eksztatikus és misztikus



1. kép. Schongauer.



2. kép. Bártfa. Jézus születése oltár.





3. kép. Dürer.

lélek-e, mint Grünewald, oly lírai és kedves-e, mint Altdorfer vagy oly drámai-e, mint Dürer. Ebben és csak ebben nyilatkozik meg a lélekalkat; a szín, fény stb., evvel jár és ebből következik. Ami azon túl van, a kivitel, inkább a mesterségbeli készségre vet világot.

Egy festmény vagy metszet egészében, képben való lemásolása sohasem számított művészi teremtmény alkotásnak s komoly fontossága is csak akkor van, ha az eredeti mintakép elveszett. Legyen egy másolat, melynek eredetije ismeretes, mesterségbeli szempontból bármily magasrendű, történeti súlya sohasem lesz és el nem képzelhető, hogy akármilyen nép mint művészetének számottevő darabját tartsa nyilván. Másolatok még akkor sem számítanak, ha kitűnő művész készítette őket. Érdekesek lehetnek, mint műtörténeti kuriózumok, megmutatják, hogy egyik nagy művész a másikat másolva, hogy alakítja át a mintát saját egyéni formájára, vagy fényt vethetnek a művész esetleges irányváltozásának mélyebb gyökereire, de

maga a másolat, mint műalkotás, művészi fejlődésének állomásaként nem tárgyalható. Sem egyetlen művész oeuvrejében, sem egy nép művészetében nem számítanak alkalmi másolások.

Érdekes, hogy Melkben levő, fiatalkori oltárának egyik képén például Jörg Breu is átvette Schongauer népszerű metszetét, melyen az Egyiptomba való menekülés van ábrázolva. De az egész oltáron és általában Breu oeuvrejében is ez az egyetlen eset kölcsönzésre és nem is számít a művész jelentékeny munkái közé.

A motívumkölcsönzés és a másolás között egy világ fekszik.

Próbáljuk mármost ennek a felismerésünknek a világát rávetíteni egy konkrét példára. Ilyennek kínálkozik a bártfai Jézus születése oltár, melynek tizenkét képe közül kilenc Schongauer metszetek után van másolva (1. és 2. kép). Némi kis önámítással szokásos ebben és hasonló esetekben azt mondani, hogy a művész felhasználta ugyan ezt vagy azt a metszetet, de önállósága teljes megőrzése

mellett.<sup>1</sup> Mintha olyan változtatások történtek volna, hogy műve szinte már nem is számít kópiának. Tárgyilagos vizsgálat mellett azonban be kell vallanunk, hogy Schongauer metszetei végesvégig csaknem szolgai hűséggel vannak másolva a bártfai oltáron, csak mivel a deszkák valami-



4. kép. Altdorfer.



5. kép. Héthárs. Főoltár.

vel szélesebb formátumúak, mint a metszetek, Schongauer kompozíciói jobbról-balról, két-három alakkal meg vannak toldva, vagy szélébe vannak húzva. Ezenkívül a pálmafa lombosfává alakult át és más hasonló apróságok. Máshol, például Berethalomban éppen fordítva egy-két alak el van hagyva s a fák java hiányzik, mivel a tájkép kevésbé érdekli a művészt. Önámítás azt képzelni, hogy ilyen jelentéktelen változtatások miatt a festmény most már nem is másolat, hanem szabad művészi alkotás. Nem túlságos lebecsülése-e saját művészetünknek, ha ennyire ragaszkodunk idegen morzsákhoz? Be kell végre látni, hogy a bártfai oltárnak tizenkét képe közül csak három tárgyalható döntőfontosságú műemlékeink között, bármily kifogástalan mű mesterségbeli szempontból a többi kilenc.

Mily messze áll a művész gyötrődő és alkotó lelkétől az olyan

<sup>1</sup> Genthon I., A régi magyar festőművészet. Vác, 1932. 79—80. l.





6. kép. Dürer.

középszerű tehetségé, ki két-három mester metszeteiből kerekélti össze kompozícióinak alakjait, gondosan illesztgetve azokat egymásmellé, mint például a héthársi oltár mestere, ki Wolf Traut és Dürer, Dürer és Altdorfer (3–5. kép), Dürer és Springinklee műveit (6–8. kép) gyúrja össze újabb egésszé. Festőmesterember az ilyen, kinek működése magasabb értelemben inkább tartozik a kultúrhistoria, mint a művészettörténet keretei közé. A nyert adatok érdekel bírnak a német művészettörténet szempontjából, mert rávilágítanak a német metszetek nagy elterjedtségére, érdekes művelődéstörténeti adatokkal szolgálnak nekünk, amennyiben pontos felvilágosítást adnak a festőműhelyeinkben dívó gyakorlatról, a rendelkezésre álló

segédeszközökről, stb., de mindennek a magyarországi művészet magasabb törekvéseihez, problémáihoz csak annyi köze van, hogy az importált metszetek mégis nagyon fontos eszközei voltak az európai áramlatok és hatások ideérkezésének.

Az M S mester is kölcsönvett Dürertől, de csak egy-egy fejet s egyetlen egész alakot (9–10. kép). De azt az alakot úgy feldolgozta a sajátjai közé, annyira megadta neki saját stílusának jegyeit, hogy alig ismerhető fel benne a düreri elem. Ugyanígy vette át a besztercebányai Szent Borbála oltár mestere Dürer architektúráját. Ez sem másolás, csak egy kitűnő művész hódolata a zseni előtt. Motívumkölcsönzés, semmi más. Csupán motívumkölcsönzés a jezernyicei oltáron Altdorfer architektúrájának átvétele is.<sup>1</sup> De ez már lényegesen jelentéktelenebb alkotás, mint a másik kettő.

<sup>1</sup> Hoffmann E., A régi magyarországi festészet nürnbergi kapcsolatai. 61. l.



7. kép. Springinklee.



8. kép. Héthárs. Főoltár.

Fontos az eredetiség tisztázása már azért is, mert a metszet esetleges pontos dátumával oltáraink keletkezésének időpontját általa nem egyszer közelebről meghatározhatjuk. Az évszámkiigazítás legfontosabb példáját a besztercebányai oltárral kapcsolatban idézhetem, melynek állítólagos, 1502-es évszámát a Dürer «Mária életéből» vett építészeti motívumok alkalmazása — mint ezt már volt alkalmam bővebben kifejteni <sup>1</sup> — hét évvel tolták előre. Evvel az oltár a fejlődés természetes egymásutánjába illeszkedett bele. Azelőtt, a hibásan 1502-nek olvasott <sup>2</sup> évszám miatt abban az évben képviselte nálunk a dunai iskolát, melyben az még jóformán meg sem született s érthetetlen fenoménként meredt rá a kutatóra; 1509-es évszámával most szépen beleilleszkedik a sorba. Nem első és nem utolsó oltárunk ebben a stílusban, de egyik legjelentékenyebb festészeti emlékün.

Előretolódott legalább öt évvel a már említett, eddig 1513 körül

<sup>1</sup> U. a. 59—61. l.

<sup>2</sup> Helyes olvasása Csánky D., A besztercebányai Szent Borbála-oltár dátuma. Magyar művészet. 1936. 315—316.



elhelyezett<sup>1</sup> héthársi oltár ideje is, mivel Wolf Trautnak egy 1516-ból keltezett fametszetéről és egy 1518-i nürnbergi kiadvány Springinklee-fametszetéről találtam benne másolást.<sup>2</sup> Ez az évszámkiigazítás is éppen a dunai stílus terjedésének kérdése miatt fontos, hiszen Altdorfer-lapok vannak az oltáron másolva.



9. kép. M. S. mester.

Ugyanígy helyreigazításra szorul egy korábbi oltárunk évszáma is, a jánosréti főoltáré. Az oltár állítólag 1473-ra van keltezve,<sup>3</sup> s az idevágó irodalom két legjelentékenyebb festményeül az Olajfák-he-

<sup>1</sup> Divald K., A héthársi Szt Márton-templom. 16. l. — Genthon I., Id. m. 116. l.

<sup>2</sup> Hortulus Animae. Nürnberg, 1518. Friedrich Peypus kiadványa, Springinklee fametszeteivel. Újra nyomtatva 1519, 1520. Ha például a későbbi kiadást használták fel, «a héthársiak hiedelme», (Divald), hogy az oltár 1526-ból való, talán igazolódik is.

<sup>3</sup> Gerevich T., A régi magyar festészet a primási képtárban. Az Újság. 1916. júl. 14. — Genthon I., Id. m. 56. l.



gyét és a Kálváriát említi. Utóbbi azonban ismét csak másolat Schongauernak egy nagyon szép kis metszetéről (11–13. kép). Tekintve, hogy Schongauer-másolatok Németországban csak 1476 óta mutathatók ki, ez az évszám mindenképpen kérdésesnek látszott. Ha valóban olvasható volna az oltáron, nagyon érdekes adalékul szolgálna Schongauer ezen, korát tekintve, egyik legvitatottabb lapjának keltezéséhez. Némelyek legkorábbi művei közé sorolják, mások a későiek közé. Ez a korai alkalmazása magyar oltáron, nemcsak ennek a lapnak korát döntené el, hanem arra vallana, hogy a művész grafikai munkássága már 1473-ban, tehát festői működésével egyidőben, megindult. Legkorábbi festménye, a Madonna a lugasban (Colmar), ezt az évszámot viseli. Mindez így lenne, ha az évszám valóban olvasható volna az oltáron, de hát — az oltár nincs keltezve. Szabadon tolható tehát pár évvel előre és nem ad semmiféle támpontot a metszet keltezésére sem.

Nem mellékes feladat az oltárok pontos évszámának megállapítása és nem kicsinyeskedés, ha vele foglalkozunk. Öt, hét vagy még több év nem csekélység éppen ezekben az időkben, mikor pár év alatt nagy átalakuláson megy át a művészet. És nekünk, akik a kutatások kezdetének kezdetén vagyunk, mindent el kell követnünk, hogy semmitmondó találgatások helyett biztos támpontokhoz jussunk.

Nem is pár évet, hanem mindjárt fél-százados eltolódást jelent az az átvétel, mely legújabbban került napvilágra;<sup>1</sup> e szerint a kassai múzeum Angyali üdvözlete — mely két másik képet is von maga után — a heidelbergi Biblia Pauperum egyik lapjáról van másolva. Ez a körülmény 1400-ról,<sup>2</sup> a XV. század közepére tolja el a képek keletkezési idejét.

Ha végignézzük a mellékelt jegyzék anyagán, azt látjuk, hogy az eddig felderített másolatok kizárólag német metszetek után készültek. A XV. században nem egészen zártan körülhatárolt az a terület, mellyel az ország met-



10. kép. Dürer.

<sup>1</sup> Csánky M., Az első metszetátvétel a régi magyar festészetben. Nemzeti Újság. 1936. nov. 8.

<sup>2</sup> Genthon I., Id. m. 28. l.



szetek behozatala szempontjából összeköttetésben állt. Főleg felsőrajnai, középrajnai és németalföldi művészek művei vannak elterjedve, melyeket részben a kereskedők, részben az aacheni búcsújárók hozhattak magukkal. Ezek közül művészetünkre különösen két művész gyakorolt jelentékeny hatást: a felsőrajnai E. S. mester és Martin Schongauer. Az E. S. mester utáni másolatokat kódexeken kívül a bakabányai Mária-oltár és a jánosréti oltár őrzi; a Schongauer átvételek száma nagy, összesen tizenhárom oltár harmincegy képén találkozunk vele (14—15. kép).

A XVI. század elején a helyzet annyiban változott, hogy itt három határozott körre tudjuk szorítani azt a területet, melyről a metszeteket importálták. Az első főterület Nürnberg. Erős kereskedelmi és politikai összeköttetések kötözték a szálakat Nürnberggel oly szorosra, hogy a kulturális kapocs is szűk lett. Ebben az időben Dürer-metszetek elárasztják az országot: huszonhárom műemlék nyolcvanhét festménye mutatja metszeteinek gyengébb vagy erősebb hatását. Kívülről a legkeresettebb és legtöbbet másolt művész Hans Leonhard Schäußelein,<sup>1</sup> ő öt oltár, huszonhárom képén, Sebald Beham, csak a rádosai oltár három képén, Hans Springinkle és Wolf Traut a héthársi oltár egy-egy képén és Veit Stoss a lőcsei oltár egyik domborművén szólnak meg.

A második kör a dunai iskola. Ebből egyelőre csak Altdorfer-metszetek jönnek tekintetbe. Átvételeik három oltár hat képén állapíthatók meg.

A harmadik tényező Lucas Cranach művészete, hét fametszetének másolatát a lőcsei oltáron találta meg Henszlmann. Az esztergomi képtár garamszentbenedeki tábláit tévesen hozták Cranachhal kapcsolatba.<sup>2</sup>

Biztosra vehetjük, hogyha már sikerült volna a további, szintén nyilvánvaló másolások eredeti forrásait kikutatni, vagy ha történetesen még egyszer ennyi oltár maradt volna fenn, az egésznek képe nagyjából ugyanez volna. Mert mutatis mutandis itt is helyes az, amit Horváth János<sup>3</sup> az irodalomra mond: «A veszteségek... ne tévesszenek meg, ami fentmaradt, az elég közel áll, legalább műfaji arányaiban, az egy-

<sup>1</sup> Speculum passionis domini nostri Ihesu Christi. Nürnberg, Ulrich Pinder. 1507. Újra nyomtatva Fr. Peypus, Nürnberg, 1519. Valószínűleg főleg utóbbi kiadást használták.

<sup>2</sup> Gerevich T., Az Újság, 1916. és Esztergomi műkincsek. Prímás Album, 1928. 214. l.

<sup>3</sup> Horváth J., A magyar irodalmi műveltség kezdetei. Budapest, 1931. 21. l.





11. kép. E. S. mester.



12. kép. Schongauer.



13. kép. Jánosréti főoltár.



kori valósághoz». Egyetlen példát sem tudunk felhozni arra, hogy olasz metszetet másoltak volna Magyarországon. Még akkor sem, ha a miniatúrákat belevonjuk vizsgálódásainkba. Legyen az Pozsony, Horvátország<sup>1</sup> vagy Buda, — itt Kálmáncsehy Breviáriuma gondolkodik — akkor is csak az E S mesternek, a Játékkártyák mesterének, a Berliini passzió mesterének, a P W mesternek, a zwollei I A mesternek, az



14. kép. Szepeshely. Főoltár.

<sup>1</sup> Thúz Osvát és György topuszkói apát és rozsonyi püspök kéziratai. A Szi-szek mellett, a zágrábi egyházmegyében fekvő Topuszkó nem azonos Tapolcával, ami Keszthely közelében fekszik, mint *Divald K.* (Magyarország művészeti emlékei, Budapest, 1927. 127. és 130. l.) könyvében sajtóhiba folytán olvasható. *Gerevich T.* (*L'arte antica ungherese*, Roma, 1929. 14. l.) a sajtóhibát átveszi. Az apát egyik könyve 1495-re van keltezve, a miniatör másik két munkája minden valószínűség szerint 1498-ból és 1499-ből való, nem lehetnek tehát Zsigmond király miniatörának, Martinus Opifexnek munkái, mint Gerevich (u. o.) felteszi, nem is mutatják azokkal a legtávolabbi összefüggést sem. Az addig ismeretlen György apáttal és miniatörával részletesen foglalkoztam Magyar Könyvszemle 1925. 35—47. l.

Amsterdami kabinet mesterének, Israel van Meckenemnek és végül Martin Schongauernek a műveire akadunk.<sup>1</sup> Azért említettem Kálmáncsehy könyvét külön hangsúllyal, mert az az olaszos művészetet annyira kedvelő főpap rendelésére s az annyira olaszos ízlésű budai műhelyben készült. S íme, mégis csak az E. S. mester metszetére lelünk benne! A műhelyek csak német metszetekkel voltak felszerelve.

Ennek a ténynek több magyarázatát is lehet adni. Először a német metszetek sokkal alkalmasabb anyagot szolgáltatottak, mint az olaszok; gyakran mindjárt kész sorozatokat s az egész oltár képanyaga egy fogásra készen volt. Aztán meg több is a mese a német metszetekben, mint az olaszokban s ezért alkalmasabbak a népszerű felhasználásra, mint az olaszok. Mantegna metszeteinek hatalmas pátosza és monumentalitása szétvetette volna egy magyarországi templom oltárának falait. Hiszen még Németországban is, hol Mantegnát többször másolták, inkább monumentális feladatok megoldásánál, üvegfestmények készítésénél fordultak hozzá.

A másik magyarázat az, hogy a kereskedelmi összeköttetések a polgárság részéről mégis csak élénkebbek voltak Németországgal, mint Olaszországgal, főleg sokkal nagyobb területre terjedtek ki, mert az olaszországi összeköttetések lényegében inkább Budára összpontosultak s néhány főpapi udvarra.

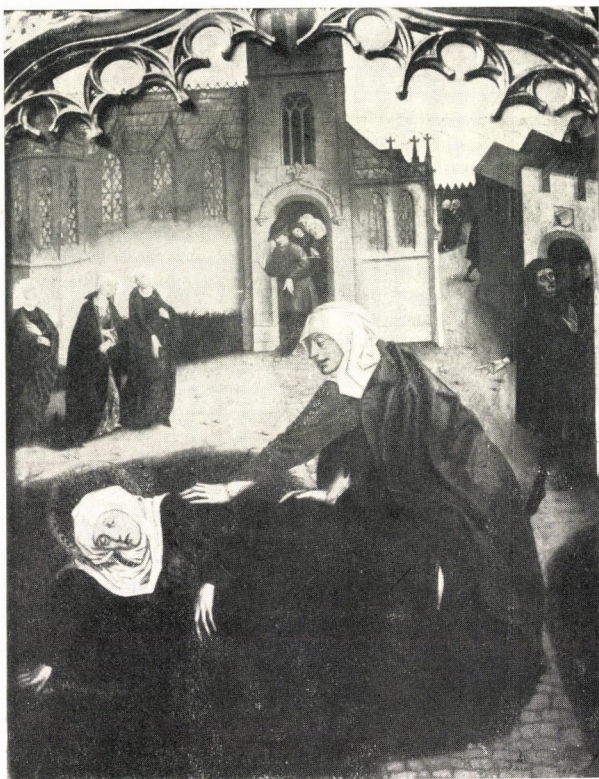
Végül: emlékeink jobbára a nagyrészt németajkú lakosság területeiről maradtak fenn, hol ez az összeköttetés, — politikai és kereskedelmi kapcsolatokon túl, — családi vagy személyi nexusok formájában sokkal magától értődőbb volt, mint az olaszokkal való. Még azokra a magyarokra nézve is, kik ezeken a területeken a németekkel együtt éltek és a hatásuk alatt dolgoztak.



15. kép. Schongauer.

<sup>1</sup> Hoffmann E., Régi magyar bibliofelek. Budapest, 1929. — Nem helyes az a visszatérő állítás, hogy a Szépművészeti Múzeumban levő Kísszebeni főoltár képei I. van Meckenem után vannak másolva. Legutóbb Genthon., Id. m. 99. l.





16. kép. Kassa. Főoltár.

Szokásos újabban ezekből a metszet-másolásokból bizonyos következtetéseket vonni a német és a magyar psychére, úgy tüntetve fel a dolgot, mintha ezeknek a másolásoknak az eredeti műtől különböző voltában a magyar lelkület nyilatkozna meg. A XVI. századeleji garamszentbenedeki oltárszárnyak mesteréről például azt olvassuk, hogy a német mintán (Dürer) akként változtatott, hogy «a régi magyar festészet általános jellegének megfelelően, a lényegest emeli ki, az ábrá-

zolást összébb vonja, egyszerűbbé, érthetőbbé teszi, a magyar szellemnek terhes aprólékosságokat elhagyja, a bántó szegleteket lekerekíti s a kellemes benyomást, a festői, élénk színezéssel is fokozza»,<sup>1</sup> stb. Mindebből az a benyomásunk, hogy a garamszentbenedeki mester átírásában Dürer kompozíciói szebbek lettek s ezért csodálkozva olvassuk másutt, hogy «hihetetlenül durva, kontár sorozat»-ról van szó, melynek egyetlen érdekessége, hogy a hátlapok Cranach után készültek.<sup>2</sup> (Utóbbi, mint említettem, nem felel meg a valóságnak.)

Gondolom, igazságtalanság az egész magyar művészettel szemben, rossz példával ily egyenlőtlen harcba bocsátani. Vajjon képzelhető-e,

<sup>1</sup> Gerevich T., Az Újság 1916. és Esztergomi műkincsek. Primás Album. 1928. 214. l.

<sup>2</sup> Genthon I., Id. m. 114. l.



hogyan egy a magyar művészet szempontjából szóba sem jövő mesterember másolásaival verni tudja Dürer nagyszerű és gazdag zsenijét? mely zseni mellesleg megjegyvezve, magyar eredetű. A németiség reprezentáns mesterével, Dürerrel szemben, igazán ezt a senkit tekintjük a magyar művészet és a magyar lelkület képviselőjének?

Kópiákból egy festő nemzetiségére gyakran igen, de lelkületére sőt népi lelkületére, biztonsággal következtetni alig lehet. Mindenekelőtt tekintetbe kell vennünk, hogy a másoló nemcsak a művészi alkotó erő, de még

a művészi készség szempontjából is mélyen alatta áll annak a művésznek, akit másol. Ha ez nem volna így, nem szorult volna arra, hogy másoljon. De ezen kívül, elfogulatlanul mérlegelve a kérdést, nem képzelhető, hogy egy kis vidéki festőműhely tulajdonosa vagy tagja, lényeges javításokat tudjon eszközölni oly ritka lángelme munkáján, mint Dürer vagy oly bájos művész munkáin, mint Altdorfer vagy Schongauer. Mindnyájan tudjuk, hogy ezeket a másolásokat a hirtelenül fellépő nagy kereslet és az ezzel kapcsolatos, fokozott termelés hozta létre. Ha tehát feltűnő egyszerűsítés mutatkozik a máso-



17. kép. Bártfa. Szent Erzsébet oltár.

lásnál, az igenis ügyetlenség, hanyagság és gyors munka eredménye. Bármily gyors munkát kellett azonban végezni, bármennyire nem lehetett elmélyedni a részletekbe, a sietve lemásolt kompozíciók lényegét, nagy általánosságban természetesen meg kellett tartani.

De a másolás elemi törvényeinek a megértésére leghelyesebb olyan két oltárt idéznünk, melyek mindegyike Magyarországon készült, az eredeti is, a másolás is. A kassai főoltár és a bártfai Szent Erzsébet-oltár Erzsébet-ciklusait értem (16—17. kép). Nem képzelhető jobb példa, mely minden további szót feleslegessé tenne, mint ez s megmutatná, mennyire csak az egyén képességeire lehet ilyenfajta munkákból következtetni és nem a néplélekre. Mert micsoda nép lelke nyilatkozik meg a bártfai oltár durva másolásain, szemben a kassai oltár csodálatosan finom és egészen rendkívüli szépségű képeivel? Vajjon melyikben nyilatkozik meg a magyar lelkület? az egyik képtelen és ügyetlen dadogásában és bárgyú egyszerűségében vagy a másik sokrétű gazdagságában és pompájában? Nem egészen közelfekvő városok terméke-e a kassai remekmű és a bártfai gyerekes másolás? A példa annál jobb, mert ezeknél a bártfai képeknél sincs szó részletekbe menő hű másolásról.

Szokásos ezenkívül a fennmaradt emlékek kapcsán azt hangsúlyozni, hogy «festészetünk szerencsére nem vált az esztétikailag sekélyesebb német művészet gyarmatává. Hatását magába olvasztotta s alárendelte a már ekkor határozottan kialakult magyar művészi ízlésnek. Sőt, e németeskedő korszakában is oly műveket hozott létre, melyek fölötte állanak a német festészet átlagának s méltán vetekszenek a legjobb német mesterek alkotásaival».<sup>1</sup> Továbbá, hogy «a magyar lelkületet a mérséklet, józanság, a modoros formai túlzások kerülése» jellemzi és az exaltáltságra való nem hajlás,<sup>2</sup> szemben «a német XV. századi festők drámai brutalitásával. Régi festőink a gyakran ábrázolt passzió-jelenségekben nem csinálnak kínzókamra-felvételeket, mint német társaik: Multscher, az idősebb Holbein vagy a későbbiek közül Grünewald».<sup>3</sup> Az MS mester Grünewalddal szemben «a drámai meggyőzést belső pátoszra s nem kulisszahasogató színpadi túlzásokra alapítja».<sup>4</sup>

Végül, mint különösen feltűnő magyar jellemvonást, a tájszeretetet

<sup>1</sup> Gerevich T., *Prímás Album*. 207. l.

<sup>2</sup> Gerevich T., *A régi magyar művészet európai helyzete*. Minerva. 1923. 104. 109. l.

<sup>3</sup> Gerevich T., *Prímás Album*. 208. l.

<sup>4</sup> Gerevich T., *Az Újság*.



szokás emlegetni, mint «fontos érvet festészetünk eredetisége, nemzetiessége mellett».<sup>1</sup>

Azt hiszem, a józanságot illetőleg Riedl Frigyes<sup>2</sup> fínom, de a valóságot nem fedő megállapítása volt itt irányadó: «A magyar középkorban kevesebb a láng, kevesebb a rajongás, kevesebb a türelmetlenség, mint nyugaton. A magyar népben minden időben valami tartózkodó józanság nyilatkozik». Józanság! Dehát józannak ismerjük mi a magyart? Balassa, Petőfi, Vörösmarty, Széchenyi, Ady, Babits józanok-e? vagy józan-e Munkácsy? Paál László és Szinyei? Vagy a középkorban más volt a magyar lelkület? Dehát mit is jelent ez a szó: józan? oly sokfélét értenek rajta. Józannak minősítsük például Arany Jánosnak fojtott lírával feszülésig telített művészetét, pusztán azért, mert a realizmus hangján beszél? Bizonyára csak szó ez, mely nem fed semmit a magyarság nagyon sokféle és nagyon eltérő tulajdonságokat magában foglaló lelkületéből.

Valóban úgy van, hogy a magyar lelkület vidékenként más és más, a magyarság lelki képe végtelenül gazdag és túlságos leegyszerűsítését jelentené ennek a gazdagságnak és sokféleségnek, ha a «józan» szócskával akarnók egységbe foglalni. Ha a józannak bizonyos életbölcsességi árnyalatot adok, akkor vannak vidékek, amelyekre nézve ez megáll, másokra viszont egyáltalában nem. Ugyanígy nem általánosítható akkor, ha a fantázia hiányát gondolom bele a szóba. Igaz is, meg nem is. A magyar nemest szenvedélyes, forrófejű, lobbanó fajtának, a magyar parasztot bicskázónak és hevesnek éppúgy mondhatom, mint nyugodtnak, józannak és lassú vérűnek. S mennyivel inkább áll ez a különféleség a kevert lakosságú vidékekre, mint Felsőmagyarország vagy Erdély.

S nem hajlamos a magyar az exaltáltságra? Talán az irodalomban sikerül alapot szerezni erre a tételre! De lám, Babits Mihály,<sup>3</sup> a latin himnuszok újraköltője és legjobb ismerője a középkori magyar lélekről így nyilatkozik: «A közelmúlt magyar irodalmi gondolkodásának népszerű balvéleménye volt, hogy a magyar karaktertől idegen a misztikus rajongás, idegenek a skolasztikus szubtilitások...» «A magyar szentek himnuszai nem legkevésbé misztikusok, nem legjózanabak az aszkétikus rajongásban».

<sup>1</sup> Gerevich T., A magyar művészet jelentősége. Magyar Szemle. 1927. 251. l. és Az Újság.

<sup>2</sup> Riedl F., A magyar irodalom főirányai. Budapest. 1910. 33. l.

<sup>3</sup> Babits M., Amor Sanctus, Szent szeretet könyve. Budapest, 1933, 7—8. l.

A XIV. század elejéről való, latin eredetű, csodálatosan szép Mária-siralom, legrégebb magyarnyelvű versünk, nem józan, nem egyszerű és nem is mérsékletes ; és nem józan a Pázmány Péternek tulajdonított remek himnusz Máriához, mint ahogy maga Pázmány Péter sem az.

A német művészettel szemben nem merném a magyarság feltűnő tájszeretétét sem hangsúlyozni, hiszen éppen a tájfestés volt az, amiben a németek úgy a XV. század első felében, Konrad Witz, Lucas Moser stb. alkotásaiban, mint a XVI. század elején újat és nagyszerűet nyújtottak. Altdorfer, Huber, Dürer oly pontos tájfelvételeket készítettek, hogy 400 év múlva rá lehetett ismerni az ábrázolt városkákra. A magyarországi művészetben pedig akkor tapasztaljuk a nem is nagyon egyénítő tájképek feltűnő bőségét, mikor az már a nyugatról jövő áramlat természetes következménye. Magyarországon egyetlen példát tudunk arra, hogy a festő határozott helyet akart volna visszaadni, az 1510-es garamszentbenedeki *Vir dolorumot*. De ebben az esetben éppen az a megdöbbentő, hogy a kísérlet milyen rosszul sikerült.<sup>1</sup> Az 1516-ból való kassai Mária látogatása oltár tájképei<sup>2</sup> nem egyénítő tájképek, nem is akarnak azok lenni. Kassa mellett sohasem voltak olyan kastélyok, a Hernád sem olyan széles folyó, mint a Duna. Ezekkel a kísérletekkel szemben Altdorfer 1511-ben megrajzolta a Szépművészeti Múzeum világhírű látképét Sarmingsteinről és még sok egyebet s körülbelül ezekben az években megteremtette az emberi alakoktól mentes, tiszta tájkép típusát. Évszámok sokat jelentenek a művészet történetében, tudjuk, hogy Henrik csukárdi plébános állítólagos «naturalisztikus virágai» mily zavart okoztak : a következő generáció számára irányt szabó mesternek számított,<sup>3</sup> míg ki nem derült, hogy azok száz évvel későbbi, tehát a XV. század végétől való hozzátoldások.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> V. ö. Gerevich T., Kolozsvári Tamás. Budapest. 1923. 4—5. l. és 1—2. kép. Legalábbis a szerzőtől közölt s feltehetőleg legmeggyőzőbb nézetben.

<sup>2</sup> Gerevich T., *Az Újság*, 1916. és *Genthon*, Id. m. 72. l. Nem tudom az oltár melyik képét értik a szerzők a nyolc közül, általánosságban mondván, hogy «az egyik kép háttérében felismerni a Hernádnak Kassa alatti, füzesekkel szegélyezett, lapályos völgyét», mert csaknem minden képen előfordul egy folyó, melyek alig különböznek egymástól. Az oltár 1516-ból való, Gerevich minden magyarázat nélkül 1526-ra teszi. Ebben az esetben természetesen még kisebb jelentősége volna ezeknek a tájképeknek.

<sup>3</sup> Gerevich T., *A régi magyar művészet európai helyzete*. 1923. 107. l. és T. Gerevich, *L'arte antica ungherese*. Roma. 1929. 11. l. A miniátor mindkét helyen tévesen Istvánnak van nevezve.

<sup>4</sup> Hoffmann E., Henrik csukárdi plébános miniator. *Az Orsz. M. Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*. IV. 1927. 74—90. l.



De forduljunk vissza a másolás konkrét példáihoz. Mint ábráinkból látni való, a Jánosréti mesterről sem áll az, hogy «a jeleneteket kevés alakból állítja össze, nem zsúfol, mint sok korabeli német művész».<sup>1</sup> Ellenkezőleg, Schongauernek csakugyan nemesen egyszerű kompozícióját nemcsak hogy kombinálja az E S mester két alakjával (Magdolna, Krisztus), hanem még maga is tesz hozzá néhány alakot s megtoldja egy tájképpel. A «művészi oeconomia tudatos számításáról»,<sup>2</sup> — valljuk be — itt szó sem lehet. Akár a Krisztus búcsúját anyjától ábrázoló bártfai epitáfiumot nézzük, mely két Dürer-metszetet kombinál és megtoldja fölöslegesen egy alakkal, akár a székelyszombori oltár predelláját, mely ugyanezen két metszetet kombinálja, akár a többi már idézett példát, mindig azt látjuk, hogy ahol egyszerűsítés forog fenn, az mindenütt a tudás vagy az igyekezet hiányából fakad, mint például az összes Schäu-felein-kópiáknál, vagy a leibiczi oltár Altdorfer-másolatain. Nem állíthatjuk azt sem, hogy a rádosi oltár világosabbá tenné változtatásaival Beham kompozícióit, ellenkezőleg, csak összekuszálja azokat. Nem egyszerűsítés az sem, ha a csíkménasági oltár mestere véres sebekkel borítja Krisztus testét a Dürerről másolt Ostorozáson.

Amikor egy kissé kielégítőbb a festőipari készség és gondosabb a munka, már oly hű másolatok születnek, mint a bártfai Jézus születése-oltár, melynek mestere a helyett, hogy kevesbíténé, megszorítja az alakokat vagy az újonnan vett, csinos esztergomi oltártöredékek Jézus elfogatásával és Péter megbízatásával. Az Elfogatas Dürer kis fametszet passziója után készült; mestere nem azért hagy el néhány alakot, mert összébb akarja vonni a kompozíciót, hanem azért, mert keskenyebb táblára kellett terveznie. A főalakok mögött nemhogy ritkítaná, hanem megszorítja az alakokat és valóban zsúfolja. Igaz, hogy utóbbiak nem biztosan magyarországi munkák, a proveniencia szála nem vezetnek tovább Csehországnál<sup>3</sup> s a művészt más magyarországi munkákból nem ismerjük.

<sup>1</sup> Gerevich T., A régi magyar művészet európai helyzete. 113. l.

<sup>2</sup> U. a. 109. l.

<sup>3</sup> Eredetileg nyolc tábla volt. Nemes Marcell vásárolta őket az 1920-as évek elején, Freiherr von Grundherrtől Münchenben, ki viszont birtokos lévén a cseh-német határon, Csehországban vette őket. Képzeltető, hogy Felsőmagyarországból kerültek ide, de erre semmi bizonyíték sincs. A nyolc tábla közül kettő a prágai múzeumba került, kettőt Münchenben vett meg valaki, az utolsó kettő Sumári József budapesti magángyűjteményében van. (Utóbbiak: Lázár feltámasztása és a Szentlélek eljövetele. A második, Dürer kis fm. passziójának B. 50. felhasználásával.)

Mindössze egy eset van arra, hogy a másoló munkájában bizonyos stílusátalakító tendenciát figyelhetünk meg. Ez az az 1522-ből keltezett Krisztus ostorozása, mely Dürer rézmetszetpassziója megfelelő kompozíciójának nagyon szabad átírása. Ez, amint már mások is megállapították,<sup>1</sup> olaszos értelemben való átdolgozása a lapnak, Krisztus fejében teljesen olasz típussal. De meg kell jegyeznem, hogy a kompozíció még itt sincs összehívva és a lényegesre redukálva ; ellenkezőleg, három alakkal ki van bővítve. Azonkívül az erős átfestések miatt voltaképpen nem nagyon ítéltető meg. Már a csikménasági oltáron például, noha az arctípusok felvették az akkor Erdélyben divatosá vált kerek formákat, nagyjából nem változott a dűneri jelleg.

Az ilyen egészében, egyszerűsítve vagy bővítve lemásolt kompozíciók és az eredetiek között, — hogy egy kissé túlzott példával éljek — rendszerint olyan különbség van, mint a halott szervezet és az élő között. A vonások kisímulnak, a ráncok eltűnnek, a szenvedés nyomai elmúlnak. A halál mindezt letörli az arcokról és rájuk rakja a nyugalom egyszerű maszkját. Nagyjából ugyanaz fekszik előttünk és mégis egészen más. Egy csekélység hiányzik csupán, — az élet. Egy kompozíció, melyet a művész maga nem élt át, a legritkább esetben árulhat el valamit az ő lelki alkataráról. Halottat élővel nem szokás összehasonlítani és rokon vagy ellentétes vonásokat keresni vele, erre csak az élők alkalmasak. S ha a magyarországi művészet jellemző vonásait akarjuk megállapítani, azt ne a kópiákban keressük, hanem az eredeti műveken. Azok között is ne a jelentékteleneken, hanem a legjobbakon, — a hegyeknek nem az aljáról, hanem a csúcsáról szokás a vidéket áttekinteni — és akkor majd megvilágosodik előttünk, hogy amelyik művésziünk átlépte a provincializmus határait és európai színvonalra emelkedett, annak nem is olyan egyszerű a formanyelve.

Az esztergomi képtárban Kolozsvári Tamásnak<sup>2</sup> tulajdonított oltár formanyelvét nem érzem egyszerűbbnek, mint a hasonló korú osztrák művékéét. De Kolozsvári Tamást itt nem szívesen vonnám bele a tárgyalásba, mert aggályaim vannak személyét illetőleg. Egészen bizonyos ugyanis, hogy a predella és az oltár, melyet vele összefüggésbe hoznak, nem összetartozó. A predella felirata így hangzik : «Item istam Tabulam fecit fieri honorabilis vir dominus Nicolaus de sancto benedicto

<sup>1</sup> Varju E., Vezető a M. N. Múzeum tört. osztálya kiállított gyűjteményeiben. Budapest. 1929. 39. l. és *Genthon I.*, Id. m. 120. l.

<sup>2</sup> Gerevich T., Kolozsvári Tamás. Id. m.



filius Petri dicti petws Lector et Canonicus Ecclesiae Jaurinensis, Cantorque Capellae Regiae maiestatis per Magistrum Thomam Pictorem de Coloswar. — Ad honorem sanctae et individuae trinitatis et virginis matris gloriosae et sancti Egidii, et omnium sanctorum ut ipsi intercedere dignentur pro anima eius, et animabus parentum et consanguineorum, et omnium benefactorum suorum in conspectu Domini nostri Ihesu Christi amen. A. D. 1427.» A szöveg világos szavai szerint pontosan úgy kell értelmeznünk a szavakat, mint Ipolyi tette<sup>1</sup> és az oltáron azokat az ábrázolásokat kell keresnünk, melyeket a predella szabatosan megjelöl: a *Szent és Oszthatatlan Szentháromságot*, a *Boldogságos Szűz Máriát* és *Szent Egyedet* és *Minden Szenteket*, kiknek «dicsőségére» készült az oltár, hogy «közbenjárni kegyeskedjenek» a szövegben felsoroltak lelki üdvéért. Mivel mindezek közül csak Szent Egyed fordul elő a képeken, kétségtelen, hogy a predella nem a vele összefüggésbe hozott képekhez tartozik, mert teljességgel képzelhetetlen volna, miért fordulna Miklós kanonok szavakban elmondott kérésével Szent Egyeden kívül a Szentháromsághoz, Máriához és a Mindenszentekhez<sup>2</sup> és mért hangoztatná, hogy az ő dicsőségükre emelte az oltárt, mikor a képek tanúsága szerint, Szent Egyeden kívül valójában Krisztus, Szent Benedek és Szent Miklós segítségére áhítozott. Világos, hogy a Garamszentbenedeken talált predella más oltárhoz tartozott s hogy Kolozsvári Tamásnak munkáit nem ismerjük. S nagyon kérdéses, hogy a két határozott egyéniségre elkülönülő oltárképek, egyáltalában összetartoznak-e? Kíváncsi voltam a képek méreteinek újabb pontos összevetése.

Ami a képek származását illeti, nem tudom, hogyan magyarázható az a körülmény, hogy az esztergomi képtár régi katalógusa nem említi az oltárszárnyak garamszentbenedeki származását, noha például a Vir dolorumnál ugyanazt megemlíti; úgyszintén Garamszentbenedek két monografusának egyike sem tesz említést a képekről, noha egyébként lelkiismeretesen felsorolják az onnan eredő műtárgyakat.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Ipolyi A.*, A besztercebányai egyházi műemlékek története és helyreállítása. Budapest. 1878. 78. l.

<sup>2</sup> A Mindenszenteket mint tudjuk, sok szenttel kell ábrázolni. S ha fel is tesszük, hogy az elveszett tábla egyiket vagy másikat adta a hiányzó ábrázolások közül, hol marad a többi említett kép és viszont mirevalók a nem említettek?

<sup>3</sup> *Maszlághy F.* Az esztergomi Hercegprímási Képtárban levő művek jegyzéke. Esztergom, 1878 és újabb kiadás 1891. 27, 28, 29, 34, 35 és 44. szám. A képeket Gentile da Fabriano modorában készülteknek mondja és a régi velencei iskolából származtatja. — *Knauz N.* A Garam-melletti Szent Benedeki apátság. Budapest, 1890. I. — *Dr. Haiczl K.* A garamszentbenedeki apátság története. Budapest. 1913.

A predellán említett megrendelő személyét az idevágó irodalom egy része<sup>1</sup> Bolognai III. Miklós garamszentbenedeki apáttal azonosítja, ki 1410—1438-ban volt apát. Ez a magát Nicolaus de Bononiának nevező apát azonban más személy, mint Nicolaus de S. Benedicto győri kanonok, kiről tudjuk, hogy apát sohasem volt. De ettől eltekintve, ha a megrendelés évében történetesen mégis apát lett volna, bizonyára nem nevezte volna magát kanonoknak. Bolognai ember apját semmi esetre sem hívják Petwsnek (ejtsd Petüs), ami legkevésbé sem hangzik olaszosan, sőt kizárólag Magyarországon használatos forma.<sup>2</sup>

De visszatérve az egyszerűség kérdéséhez: a kassai Erzsébet-ciklus kiváló mesterének beszédje nem egyszerűbb, de nem is józanabb, mint a vele egykorú bécsi ú. n. Jüngerer Schottenmeisteré, kihez kétségtelenül közel áll. A besztercebányai Szent Borbála-oltáron, a Borbála lefejezését ábrázoló kép felső sarkában megjelenő vízió Borbála mennybeérkezéséről, hangulatában egyáltalán nem józan, sőt nagyon is misztikus, annyira, hogy Hans Baldung Grien, vagy Grünewald víziós ábrázolásait juttatja eszünkbe. A csíkszentléleki oltár Szent Ferenc stigmatizációját ábrázoló bájos képe, eksztatikus előadásával Hans Fries hasonló tárgyú képére emlékeztet, persze a művészi tökéletesség alacsonyabb fokán. A szászfalvi Szent Ilona- és Szent Egyed-oltár bizzarr és modoros redőzeteiben sincs semmi egyszerűség, — ha ugyan ez a különös és stílusával emlékeink között egyedülálló oltár valóban magyarországi művész munkája. Végül, sem egyszerűséget, sem felülmúló józanságot és mérsékletet nem találhatunk az M S mester izgatóan érdekes képeiben, ha a vele rokonstílusú német mesterekkel vetjük össze stb. A felsorolást nyújtani lehetne tetszés szerint.

Viszont: a kassai főoltár passzió-ciklusának művésze nem kevésbé durva, a kassai Űrvacsora-oltár mannaszedő zsidói nem kevésbé csúnyák, mint Multscher s egy-két más német művész alakjai, noha Multscher a realiztikus irány egyik úttörője volt s így túlzásai indokoltak, ami ezekre a kassai művészekre nem mondható.<sup>3</sup> Továbbá Altdorfer Szent Flórián-sorozatában épp oly édes szelíd a szent és épp

<sup>1</sup> Gerevich T., Az Újság 1916. és Primás Album 1928. 206. l. Viszont máskor (Kolozsvári Tamás. 1923.) csak győri kanonoknak mondja.

<sup>2</sup> Melich János professzor úr szíves közlése.

<sup>3</sup> Ezeket a művészeket Gerevich T. A lengyel és a magyar művészet kapcsolatai (Huszár K.: Magyarország és Lengyelország. Budapest—Warszawa. 1936) című cikkében, 121. l. «nyersebb és drámaibb, az arckifejezésekben erősen torzító művészetük» miatt, «Kassán dolgozott lengyel festőknek» tartja.



oly kevésbé brutálisak a többi alakok, mint akár régebben Stephan Lochner s a többi kedves kölni művész művein, a sterzingi oltáron vagy Schongauer munkáin, hogy fel ne soroljam a német művészet felét. Grünewald legkevésbé sem brutális, hanem a felfokozott ideg- és lelkiélet viszi formai rendkívüliségekre, mint akár Grecot vagy a modern expresszionistákat. Nem kulisszahasogató, hanem egyike a művészettörténet legérdekesebb és legmélyebb művészeinek.

Az összehasonlításoknál az a legfontosabb követelmény, hogy hasonló korú és törekvésű mesterek munkái kerüljenek egymás mellé.

S végül legyünk őszinték! Tegyük már félre a nemzeti elfogultság káros szempontjait. Milyen alapon fogjuk össze egységbe a Magyarország különböző vidékein lakó művészek lelkiületét? Az alföldi, dunántúli, felvidéki és erdélyi lakosságét? Mint köztudomású és már említettem is, a munkák jórészt németajkú vidékekről kerültek elő. A németajkú művészek lelki alkata nem különbözhetik oly mértékben a németországi művészekétől, mint azt ráerőltetni igyekeznek. Más országról van itten szó, lényegesen más népi keveredéssel, más helyi jelleggel, de nem egy alapjában véve teljesen más rasszról. Nem olyan ez, mint a latin és germán rassz különbsége, melynek szükségszerűen mást kell magából kivetítenie. S a német metszetek is ezért illeszkednek bele olyan magátólértődően és sokszor nehezen kihámozhatóan a magyarországi kompozíciókba. Sőt éppen ez a lélekalkatbeli rokonság teszi aztán, hogy mikor egy oltáron, mint például az alsóbajomin, a lőcsein, vagy a már említett bártfai, jánosréti, berethalomi oltárokon Schongauer kompozíciókat és annyi máson Dürer-féléket kellett újabb alakokkal kiegészíteni, ezeknél a hozzátoldott alakoknál csaknem szétválaszthatatlanul sikerült a művészeknek a metszetektől előírt stílust megtartaniok. Sőt egészen új jelenetek hozzáadásánál, minden zökkenő nélkül tudták magukat az oltár stílusába beleélni, olyannyira, hogy némelykor kísértésbe esünk azt képzelni, hogy elveszett Schongauer-lapok emlékét őrzik oltáraink. Olasz művész erre képtelen volna. (Gondoljunk vissza Andrea del Sartóra!)

Ha olyan nyilvánvalóak volnának a magyarországi művészetnek azok a jellemvonásai, amiket az előbb vitattunk s ezek azt a német művészettől oly világosan elválasztanák, nem volna lehetséges, hogy a metszetmásolások tömegéről eddig nem látták meg, hogy nem eredeti magyar munkák, vagy például a legutóbbi időkig magyarnak tartották a csütörtökhelyi oltárt, melyről egy Erlangenben őrzött rajz segítségével

sikerült bebizonyítanom, hogy nürnbergi munka.<sup>1</sup> És nem tárgyalatott volna a magyarországi munkák között a képek egész sora,<sup>2</sup> melyekről újabban megállapítást nyert, hogy jellegzetesen németalföldi festmények,<sup>3</sup> vagy az osztrák művészet fontos emlékei. Például az esztergomi gyönyörű Kalászos Madonna vagy az Apostolvértanúságok sorozata.<sup>4</sup> Ez a sorozat most tárgyalt szempontunkból annál fontosabb, mert éppen vértanúságokról lévén szó, e témánál szembe kellett volna szöknie és a latolgatásba döntően beleszólnia a magyarság nyugodtabb és mérsékeltebb, vagy a németiség túlzóbb és durvább előadásmódjának, — ha a kettő valóban olyan erősen különbözne egymástól. Bizonyos, hogy van valami határozott egyéni jellege a magyarországi munkáknak, az erdélyieknek külön és a felsőmagyarországiaknak külön, hiszen mindezekről az újabban kirekesztett munkákról még a bizonyítékok szolgáltatása előtt néhányan határozottan éreztük, hogy nem magyarok, — de nagy különbség van az ösztönös érzés és a szabatos szavakba való foglalás között. Ezek a kérdések nagyon bonyolultak és még sok tisztogatásra és munkára van szükség, amíg világosan fogunk látni és pontosan körül tudjuk határolni a magyarországi munkák ismertető jegyeit.

<sup>1</sup> Hoffmann E., A régi magyarországi festészet nürnbergi kapcsolatai. 61—63. l. és Die Beziehungen des Donnersmarkter Altares zur Nürnberger Malerei. Mitteilungen aus der Vergangenheit der Zips. 1934. 1—4. l.

<sup>2</sup> Gerevich T., A régi magyar művészet európai helyzete. 120. l. és Az Ipolyi-gyűjtemény. Az Orsz. M. Képzőművészeti Társulat Évkönyve. 1930. 89. l.

<sup>3</sup> Pigler A., Bíráló: Péter A. «A magyar művészet története» c. könyvéről. Archaeologiai Értesítő 1930. 261—262. l.

<sup>4</sup> Pigler A., Evagationes Spiritus. Archaeologiai Értesítő 1932—33. 121—136. l. és Pótlások az «Evagationes Spiritus» c. cikkéhez. Arch. Ért. 1934. 169. l. — K. Öttinger, Hans von Tübingen zu Wiener-Neustadt, der Meister von St. Lambrecht. Jahrbuch d. Ksth. Samml. in Wien. 1934. 41. l.



## AZ ÁTVÉTELEK JEGYZÉKE.

Csillaggal jelöltem meg azokat a képeket és reliefeket, melyek átvételeit magam állapítottam meg, melyeknél az irodalomban csak általános utalást találtam s a részletes kidolgozás tőlem származik, vagy ahol az irodalomhoz újabb hozzátenni valóm volt. Az oltárok megjelölése után zárjelben álló név mutat rá az irodalomban már ismert átvételek megállapítóira. A német olvasó könnyebb tájékozása érdekében a városneveket németül is adtam.

*Bakabánya* (Pukantz) Hont vm. Kath. templom, Mária-oltár :

- \* Szent Borbála lefejezése *E S mester* rm. (L. 163).
- \* Szent Egyed « « « « (L. 141).
- \* Szent Mihály « « « « (L. III. 330 és 66. l.) elveszett s csak másolatból ismeretes rm.
- \* Ker. Szent János « « « « (L. 148).

*Bártfa* (Bartfeld) Sáros vm. Szt. Egyed-templom, Jézus születése-oltár (Myskovszky) :

- Menekülés Egyiptomba *Schongauer* rm. (L. 7).
- Kr. az Olajfák-hegyén « « (L. 19).
- Kr. elfogatása « « (L. 20).
- Kr. Hannás előtt « « (L. 21).
- Kr. ostromozása « « (L. 22).
- Tövissel koronázás « « (L. 23).
- Pilatus kézmosása « « (L. 24).
- Keresztvitel « « (L. 26).
- Kr. a keresztfán « « (L. 27).

*Bártfa*. Múzeum, Haid Lénárd epitáfiuma (Divald) :

- Kr. búcsúja Máriától *Dürer* Mária élete fm. (B. 92) és \* kis passzió fm. (B. 21).

*Besztercebánya* (Neusohl) Zólyom vm. Plébánia-templom, Főoltár :

- \* Tízezrek vértanúsága *Dürer* fm. (B. 117) szabadon.
- \* Szt. Borbála vitája « Mária élete fm. (B. 83) felhasználásával.
- Szt. Borbála lefejezése « fm. (B. 120) felhasználásával (Genthon).

*Budapest*. Szépművészeti Múzeum Csíkménasági oltár (Roth) :

- Kr. siratása *Dürer* nagy fm. passzió (B. 13), szabadon.
- Angyali üdvözlés « kis « « (B. 19) és *Schongauer* (L. 2).
- Vizitáció « Mária élete (B. 84), tükörképesen, szabadon.
- Jézus születése « kis fm. passzió (B. 20).
- A három királyok « Mária élete (B. 87), szabadon.
- Kr. az Olajfák-hegyén « kis fm. és rm. passzió (B. 4. és 26), szabadon.
- Kr. elfogatása « « « « (B. 27).
- Kr. Kaifás előtt « « « « (B. 29).
- Az ostromozás « rm. « (B. 8).
- A tövissel koronázás « kis fm. « (B. 34).
- Keresztvitel « « « és nagy fm. « (B. 34. és 10).
- Kr. a keresztfán « rm. « (B. 13) szabadon.
- Feltámadás « kis fm. « (B. 45).

Budapest. Szépművészeti Múzeum, Oltárkép Kassáról (Varjú):

Ostorozás *Dürer* rm. passzió (B. 8) szabadon.

Budapest. Szépművészeti Múzeum. Jánosréti főoltár:

\* Kalvária *Schongauer* (L. 10) és *E S mester* (L. 30).

Budapest. Szépművészeti Múzeum, Kisszebeni oltár (Henszlmann):

\* Vizitáció *Dürer* Mária élete (B. 84).

\* Jézus születése « « « (B. 85).

\* Jézus körülmetélése « « « (B. 86).

\* Menekülés Egyiptomba « « « (B. 89).

\* A 12 éves Jézus a templomban « « « (B. 91).

\* Jézus búcsúja Máriától « « « (B. 92).

\* Mária halála « « « (B. 93).

\* Mária mennybemenetele « « « (B. 94).

Budapest. Szépművészeti Múzeum, Leibiczi oltár:

\* Ostorozás *Altdorfer* fm. (B. 23) felhasználásával.

\* Tövissel koronázás « « (B. 24) szabadon.

\* Keresztvitel « « (B. 27) szabadon.

Budapest. Szépművészeti Múzeum, Szepesbélai oltár (Divald):

Remete Szt. Antalt ördögök kínozzák *Schongauer* rm. (L. 54).

Budapest. Szépművészeti Múzeum, Felsőmagyarországi oltár:

\* Kr. az Olajfák-hegyén *Schäufelein* Speculum fm. (B. 34).

\* Ostorozás « « « (B. 34).

\* Tövissel koronázás « « « (B. 34).

Budapest. Egykor Mikó Miklósnénál, Oltárszárnyak:

\* Elfogatás *Schäufelein* Speculum fm. (B. 34).

\* Kr. Kaifás előtt « « « (B. 34).

\* Ecce homo « « « (B. 34).

\* Keresztvitel « « « (B. 34).

Esztergom. (Gran) Keresztény Múzeum. Kis oltár:

\* Három királyok *Schongauer* (L. 6) nagyon szabadon.

Esztergom. Keresztény Múzeum, Garamszentbenedeki szárnyképek (Gerevich):

Angyali üdvözet *Dürer* kis fm. passzió (B. 19).

Mária látogatása « Mária élete fm. (B. 84).

Esztergom. Keresztény Múzeum. Oltárszárnyak:

\* Kr. az Olajfák-hegyén *Schäufelein* Speculum fm. (B. 34).

\* Ostorozás « « « (B. 34).

\* Keresztvitel « « « (B. 34).

\* Kr. a keresztfán « « « (B. 34).

Esztergom. Keresztény Múzeum, Oltárszárny (Magyarolta felette kérdéses).

Kr. elfogatása *Dürer* kis fm. passzió (B. 27) felhasználva.

Esztergom. Keresztény Múzeum, az M S mester oltára Hontszentantáról:

\* Kr. az Olajfákhegyén *Dürer* nagy fm. passzió (B. 27) felhasználva.

Frics. Sáros vm. Templom, Oltárszárny:

\* Szt. Katalin *Schongauer* rm. (L. 70) tükörképesen.

Garamszentbenedek (S. Benedik) Bars vm. v. ö. Esztergom, Keresztény Múzeum: Héthárs (Siebenlinden). Sáros vm. Szent Márton-templom, Főoltár (Divald)

\* Angyali üdvözet *Dürer* Mária élete (B. 83) szabadon.

\* Vizitáció « « « (B. 84) részben szabadon.

\* Jézus születése « « « (B. 85) és kis fm. passzió (B. 20).



- \* Jézus búcsúja Máriától *Dürer* Mária élete (B. 92) és *W. Traut* fm.
  - \* Kr. az Olajfák-hegyén « rm. (B. 4) és *Springinklee* fm. (B. 7).
  - \* Elfogatás « « (B. 5) és kis fm. (B. 27).
  - \* Kr. Kaifás előtt « kis fm. passzió (B. 29) és *Altdorfer*, fm. (B. 21).
  - és Tövissel koronázás « « « « (B. 30).
  - Ecce homo « nagy « (B. 9) részben szabadon.
  - \* Keresztvitel « rm. « (B. 12) felhasználásával.
  - \* Kr. a keresztfán « nagy fm. passzió (B. 11) felhasználásával.
  - \* Levétel a keresztről « kis « « (B. 40) és *Altdorfer* fm. (B. 31).
  - \* Mária halála « Szent Gergely miséje fm. (B. 123) felhasználva.
- Hisnyó. Gömör és Kis-Hont* vm. Kath. templom, Főoltár :
- \* Kr. a keresztfán *Dürer* fm. (B. 59) felhasználásával.
- Jánosrét, Bars* vm. v. ö. Budapest, Szépművészeti Múzeum.
- Jezernyice. Turóc* vm. Templom, Főoltár :
- \* Joachim és az angyal *Altdorfer* fm. (B. 4) felhasználva.
  - \* Találkozás az Aranykapunál « « (B. 5) felhasználva.
- Káposztafalva* (Kapsdorf). Szepes vm. Szent Lőrinc-oltár, hátlapok :
- \* Kr. ostromozása *Schäufelein Speculum* fm. (B. 34).
  - \* Kr. tövissel koronázása « « « (B. 34).
  - \* Ecce homo « « « (B. 34).
  - \* Kr. Pilátus előtt « « « (B. 34).
- Kassa* (Kaschau) Abauj Torna vm. v. ö. Szépművészeti Múzeum.
- Kassa, Múzeum, Oltárszárny* (Csánky M.)
- Angyali üdvözlés *Heidelbergi Biblia Pauperum*.
- Kisszeben* (Zeben), Sáros vm. v. ö. Budapest, Szépművészeti Múzeum.
- Leibicz, Szepes* vm. v. ö. Budapest, Szépművészeti Múzeum.
- Lőcse* (Leutschau), Szepes vm. Szent Jakab-templom, Főoltár (Henszlmann)
- Kr. az Olajfák-hegyén *Cranach* fm. (B. 6).
  - Kr. ostromozása « « (B. 11).
  - Kr. tövissel koronázása « « (B. 12).
  - Ecce homo « « (B. 13).
  - Kr. Pilátus előtt « « (B. 14).
  - A keresztvitel « « (B. 15).
  - Kr. a keresztfán « « (B. 16).
  - Feltámadás « « (B. 19).
  - Ev. szent. János Pathmosban *Schongauer* rm. (L. 60). (Daun)
  - Szt. Jakab vértanúsága *Veit Stoss* rm. (Passavant 8) (Daun)
  - \* Ev. Szent János vértanúsága *Dürer* fm. (B. 61). és fm: (B. 117).
- Lőcse. Szent Jakab-templom, Vir dolorum-oltár :*
- \* Szt. Sebestyén *Schongauer* rm. (L. 65). szabadon
  - \* Szt. Kristóf « « (L. 56).
  - \* Jézus születése « « (L. 5) nagyon szabadon.
  - \* A három királyok « « (L. 6) nagyon szabadon.
- Szentantal. Hont* vm. v. ö. Esztergom, Keresztény Múzeum.
- Szepesbela* (Bela). Szepes vm. v. ö. Budapest, Szépművészeti Múzeum.
- Szepeshely* (Zipser Kapitell). Szepes vm. Székesegyház, Főoltár :
- \* Szent Katalin *Schongauer* (L. 70) tükörképesen.
  - \* A keresztvitel « (L. 26) felhasználásával.

## ERDÉLY

*Alsóbajom* (Bonnesdorf). Kis-Küküllő vm. v. ö. Nagyszeben, Bruckenthal-Múzeum.

*Berethalom* (BIRTHÄLM). Nagy-Küküllő vm. Ev. templom oltára (Roth):

- \* Mária *Schongauer* rm. (L. 35) tükörképesen, szabadon.
- \* Szt. Ágnes « « (L. 63, Szent Borbála) szabadon.
- \* Szt. Rókus « « (L. 44, id. Jakab apostol) szabadon.
- \* Angyali üdvözet « « (L. 1) felhasználva.
- \* Menekülés Egyiptomba « « (L. 7).

*Bogács* (Bogeschdorf). Borsod vm. Ev. templom oltára:

- \* Angyali üdvözet *Dürer* kis fm. passzió (B. 19).

*Brassó* (Kronstadt). Brassó vm. Barcasági Múzeum, Földvári oltár (Roth):

- \* Kr. ostromozása *Schongauer* (L. 22) felhasználva.
- Kr. a keresztfán « (L. 11 és L. 27).

*Csikméναςág*. Csík vm. v. ö. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

*Földvár* (Marienburg). Brassó vm. v. ö. Brassó, Barcasági Múzeum.

*Höltövény* (Helsdorf). Brassó vm. Ev. templom oltára:

- \* Ecce homo *Dürer* nagy fm. passzió (B. 9) szabadon.
- \* A kereszttvitel « kis « « (B. 37) szabadon.

*Kolozsvár* (Klausenburg). Erdélyi Nemzeti Múzeum, Székelyzsombori oltár (Roth):

- \* Kr. búcsúja Máriától *Dürer* Mária élete (B. 92) és kis fm. passzió (B. 21).
- Angyali üdvözet « « « (B. 19).
- Vizitáció « Mária élete (B. 84).
- A három királyok « fm. (B. 3).
- Kr. Kaifás előtt « kis fm. passzió (B. 32).
- Kr. ostromozása « « « (B. 33).
- Kr. tövissel koronázása « « « (B. 34) tükörképesen.
- Kr. a keresztfán « rm. (B. 13).
- Feltámadás « « (B. 17).

*Nagyekemező* (Grossprobstdorf). Kis-Küküllő vm. v. ö. Nagyszeben, Bruckenthal-Múzeum.

*Nagysink* (Gross-schenk). Nagy-Küküllő vm. Ev. templom oltára:

- \* A hitetlen Tamás *Dürer* kis fm. passzió (B. 49) szabadon.

*Nagyszeben* (Herrmanstadt). Zeben vm. Bruckenthal-Múz., Alsóbajomi oltár (Lehrs):

- Szt. Borbála *Schongauer* rm. (L. 68) tükörképesen.
- \* Szt. Dorottya « « (L. 70).

*Nagyszeben*. Bruckenthal-Múzeum, Nagyekemezei oltárszárnyak (Roth):

- Kr. mártírokkal *Schongauer* rm. (L. 10) felhasználva.
- Szent Sebestyén « « (L. 65).

*Nagyszeben*. Bruckenthal-Múzeum, Oltárszárnyak:

- \* Kr. elfogatása *Schäufelein Speculum* fm. (B. 34).
- \* Kr. Kaifás előtt « « « (B. 34).
- \* Ecce homo « « « (B. 34).
- \* Kereszttvitel « « « (B. 34).
- \* Kr. a Pokol tornácában « « « (B. 34).
- \* Feltámadás « « « (B. 34).
- \* Kr. megjelenik Magdolnának « « « (B. 34).
- \* A hitetlen Tamás « « « (B. 34).



*Nagyszeben.* Bruckenthal-Múzeum, Oltárszárnyak (Nem ismerem, Roth):

Az utolsó vacsora *Dürer*.

Kr. az Olajfák-hegyén «

Kr. elfogatása «

Kr. Kaifás előtt «

Kr. ostorozása «

Tövissel koronázás «

Kr. Pilátus előtt «

Ecce homo «

*Rádós* (Radeln). Nagy-Küküllő vm. Ev. templom oltára (Roth):

\*Kr. az Olajfák-hegyén *S. Beham* fm. (Pauli 819) és *Dürer* fm. (B. 4 és B. 6).

\*Ecce homo « « (Pauli 822).

\*A kereszttvitel « « (Pauli 823) tükörképesen.

Ker. Szent János fejevetele *Dürer* fm. (B. 125).

*Segesvár* (Schässburg), Somogyomi oltár (Roth):

Kr. búcsúja Máriától *Dürer* Mária élete (B. 92).

*Somogyom* (Schmiegen). Kis-Küküllő vm. v. ö. Segesvár, Múzeum.

*Sorosély* (Schoresten). Alsó-Fehér vm. Ev. templom oltára (Roth):

\*Angyali üdvözlés *Dürer* kis fm. passzió (B. 19) szabadon.

\*Vizitáció « Mária élete (B. 84) szabadon.

\*A három királyok « fm. (B. 3) szabadon.

Kr. elfogatása « kis fm. passzió (B. 27).

Kr. Kaifás előtt « « « « (B. 29).

\*Kr. ostorozása « « « « (B. 33).

Kr. tövissel koronázása « « « « (B. 34).

A kereszttvitel « « « « (B. 37).

Kr. sírbatétele « « « « (B. 44).

*Sövényesség* (Schweich), Nagy-Küküllő vm. Ev. templom oltára (Roth):

Szent Gergely miséje *Dürer* fm. (B. 123) egyszerűsítve.

Kr. elfogatása « rm. passzió (B. 5).

Kr. Kaifás előtt « kis fm. passzió (B. 29).

\*Kr. ostorozása « « « « (B. 33).

\*Ecce homo « rm. « (B. 10).

A kereszttvitel « kis fm. passzió (B. 27).

Kr. a keresztfán « « « « (B. 40).

*Szászsebes* (Mühlbach). Szeben vm. Plébániatemplom oltára.

\*Jézus születése *Dürer* kis fm. passzió (B. 20).

*Székhelyzsombor* (Sommerburg). Udvarhely vm. v. ö. Kolozsvár, Erdélyi Nemz. Múz.

*Tatárlak* (Taterloch). Kis-Küküllő vm. Ev. templom oltára:

\*Szent Demeter vértanúsága *Dürer* rm. (B. 55 Szent Sebestyén).

## KODEXEK

*Bécs* (Wien). Liechtenstein-gyűjtemény.

\*Kálmáncsehy Domonkos székesfehérvári prépost Missaléja és Breviariuma.

E S mester (L. 30 és 201. stb.).

*oszony* (Pressburg):

\*Han János pozsonyi kanonok Graduáléja.

E S mester (L. 77 és 193).

*Zágráb* (Agram). Székesegyház. Kincstár. (Lehrs kéziratoss jegyzetei nyomán Hoffmann):

György topuszkói apát és rozsonyi püspök Missáléja.

Amsterdami kabinet mestere (G. Meckenem 394).

Berlini passzió mestere (L. 96, 101, 103, 104, 109, 112, 117).

E S mester (L. 31, 81, 263, 265, 271, 283, 286, 288, 290, 297, 298, 300, 301, 305 — G. Meckenem 395, 435).

I. A von Zwolle (L. 17).

Játékkártyák mestere (L. 50, 80).

Meckenem, Israel von (G. 383, 452, 453, 471).

Meckenem, a Berlini passzió mestere után (G. 456).

Meckenem, E S mester után (G. 430, 499b, 503b, 513).

Meckenem, P W mester után (G. 8, 300, 404, 465, 471).

Meckenem, Schongauer után (G. 467).

P W mester (G. Meckenem 453).

Schongauer (L. 41).

*Zágráb*. Egyetemi könyvtár. (Lehrs kéziratoss jegyzetei nyomán Hoffmann):

György topuszkói apát és rozsonyi püspök Missáléja.

E S mester (L. 81, 263, 265, 271 — G. Meckenem 435).

Berlini passzió mestere (L. 19).

Játékkártyák mestere (L. 50).

Meckenem (G. 452, 453).

Schongauer (L. 41).

*Zágráb*. Egyetemi könyvtár:

Thuz Osvát zágrábi püspök Antiphonárium.

\* E S mester (L. 283—305-ből motívumok).

*Dr. Hoffmann Edith.*



## SVÉD RÉGÉSZETI KUTATÁSOK GÖRÖGORSZÁGBAN.

Nyugati műveltségünk legmélyebb gyökerei a «klasszikus» Dél, Itália és Görögország földjébe nyúlnak. Minden nép, amely sajátos kultúrával dicsekedhet, nemes versengés közepette igyekszik a «klasszikus» földön országának kulturális fejlődéséhez adalékokat találni. Franciaország példájára a nagy nemzetek itt állandó régészeti intézeteket tartanak fenn, a kisebb országok pedig eszközeik szűkebb voltának megfelelően, időszakos kutatásokat végeznek. Nekünk, svédeknek, hála annak az odaadó érdeklődésnek, amellyel trónörökösünk az archeológiával szemben viseltetik, az utolsó tizenöt esztendőben sikerült kivenni a részünket ebből a nemzetközi munkából.

\*

A svédek már a múlt század végén aktív szerepet óhajtottak biztosítani maguknak ebben az irányban, így Sam Wide és Lennart Kjellberg professzorok. Sam Wide Aphidnában (Attika) vezetett ásatásainak az biztosít különleges történeti fontosságot, hogy az elsők között foglalkozhatott a középhelladikus kultúrával, különösen ami a fénytelen színes kerámiát illeti. Ezt még ma is «aphidnai fajtának» hívják.

Azok az ásatások, amelyeket Wide és Kjellberg együttesen végeztek a kalaureiai Poseidon-templomnál, kevés eredménnyel jártak. Ez az a templom, ahová Demosthenes az athéni válság idején menekült, és ahol ellenségeitől szorongattatva megmérgezte magát.

A századforduló idején Kjellberg a kisázsiai Larissában, az ősi Phokaia mellett kezdett ásatásokat, amelyek során már sokkal több eredményt mutatott föl. A gátoló körülmények sora megakadályozta munkájának közrebocsátását, de halálakor, ez év májusában kéziratát már egészen befejezte. Alkalmam volt átnézni a művet és állíthatom, hogy

nagyfontosságú írás, különösen az ion művészet ismeretére vonatkozóan. Lennart Kjellbergnek e «magnum opus»-a, amely majd átmenti nevét az utókor számára, a közeljövőben mint posthumus munka fog megjelenni.

Svédország tevékeny részvétele a görögországi ásatásokban azonban csak a világháború után kezdődik.

### ASINÉ.

1920 őszén a svéd trónörökös Görögországban utazgatott, és ez alkalommal látogatást tett Asinéban. Az, amit itt látott, elég volt arra, hogy az itt indítandó svéd archeológiai ásatások tervét fölvesse.

Az athéni francia intézet már foglalkozott e hely feltárásának a gondolatával, és egyik tagjának, Louis Renaudin-nak a révén lépéseket tett az előkészítő kutatásra. Mégis szívesen lemondtak előjogukról annál is inkább, mert én ebben az időben az intézet külföldi tagja voltam.

Az ásatásokat három részletben hajtottuk végre: 1922-ben, 1924-ben és 1926-ban, amelyhez 1930-ban egy rövidebb ellenőrző művelet járult. A munkálatok irányítását egy skandináv archeológusra, Frödin régészre és egy klasszikus archeológusra, rám bízta. Programunknak a leghatározottabban azt tűztük ki, hogy igyekezni fogunk, amennyire lehetséges, az északi archeológiai ásatások módszerét alkalmazni klasszikus földön is. Minden ásatási időszak alatt, nemcsak Asinéban, de Dendrában és Berbatiban is, egy 5—10 fiatal svéd munkatársból álló vezérkarunk volt, ami lehetővé tette, hogy szélesebb területen ellenőrizhessük a munkásokat. Mivel a svédeknek nem volt régészeti intézetük Görögországban, ezek az ásatások szolgáltatták az egyetlen lehetőséget klasszikus archeológusok gyakorlati kiképzésére. A svédországi classica archaeológiának az elmúlt tíz év alatt észlelhető föllendülése kétségtelenül összefüggésben van az asinéi ásatásokkal. Hogy ne is említsek mást, mint Gjerstad cyprusi és Valmin messeniai ásatásait — mind a ketten résztvettek az asinéi ásatásokban asszisztensi minőségben.

A classica archaeologia — hála a svéd sajtó érdeklődésének — határozottan népszerűségnek örvend s ez fejlődést és sikert biztosít számára. E tekintetben a trónörökös szerepe fölbecsülhetetlen. Ő maga személyesen résztvett, közel kétheti tartózkodása alatt, az 1922-iki őszi ásatások munkálataiban és soha nem lankadó érdeklődéssel kíséri a feltárás legjelentéktelenebb eredményét is.



Asiné Argolisban, a peloponnesosi félszigeten fekszik. Görögország legcsodálatosabb vidékei közül való, egyik oldalán a Földközi tenger kék öblével, másik oldalán síksággal, amely kicsi ugyan, de termékeny és jólművelt. Szőlőkertekkel, narancs-, paradicsom- és dinnyeültetvényekkel van tele, a parton kék hegyek tölgyei látszanak, amint lépcsőszerűen egymás fölé emelkednek.

Asinéban is, mint minden görög városban megkülönböztethetünk egy «alsó-» és egy «felsővárost». A felsőváros, az akropolisz mészkősziklán épült, amely a tenger színétől mérve 45 m magas. Napjainkban teljesen elhagyott. A szikla a legtöbb helyen nyitott, de néhány földes terület föltárása megmutatta, hogy az akropoliszon már a bronzkor elején is laktak emberek, Kr. e. 3000 körül. Természetesen sok nagy leletet találtunk, de a rengeteg edénytörmelék is fontos anyagot szolgáltatott tudományos szempontból.

Az akropolisz erőfalakkal van körülvéve, amelyeket ma is nyomon lehet követni köröskörül — csupán a sziklacsúcson hiányzanak. A két toronnyal erősen hangsúlyozott főbejárat északkeleti irányban helyezkedik el. Ez a citadella egyetlen könnyen megközelíthető pontja. Azok a kevély falak, amelyek itt találhatók és amelyek az ásatások előtt is részben láthatók voltak, a Kr. előtti utolsó századokra keltezhetők, viszont kutatásaink azt bizonyítják, hogy a főbejárat már jóval korábban a helyén állott.

Régészeti szempontból az alsóváros, amely az akropolisz északnyugati lejtőjén terül el, sokkal nagyobb érdeklődésre számíthat. Itt több kultúrréteget találtunk, amelyek helyenként elérik a hét méter vastagságot. És ha követjük a rétegeket, egyiket a másik után, leolvashatjuk Asiné történetét a jelenkortól Kr. e. 3000-ig. A legsűrűbb lakosság a római hellenisztikus időkben található, úgyszintén egy másik korban, amely körülbelül Kr. e. 700-tól a bronzkor kezdetéig, Kr. e. 3000-ig tart.

A római korból származik az a kis fürdőberendezés, amelynek maradványai igen jó állapotban maradtak ránk. A medencék márványburkolata, a vezetékek, de különösen a fűtőberendezés világosan felismerhetők. A fűtőberendezés miatt azonban kénytelenek voltunk mélyre leásni és egy elég nagy területen több földréteget fölforgatni, s ami még rosszabb, részben le kellett rombolni egy palotához tartozó, igen érdekes építmény alapját, amely a Kr. előtti 2. századra datálható.

A hellenisztikus település alatt, amely Kr. e. 300-ig nyúlik vissza, közvetlenül következik az, amelyet geometriai településnek neveznek és amely kereken a Kr. e. 700-tól 1100-ig terjedő időszakot öleli föl. Tehát a sorozatban négyszázéves hézag van, ami meg is felel annak a néhány felvilágosításnak, amelyet a klasszikus irodalom Asinéről ránk hagyott. Feljegyzés van arra vonatkozólag, hogy a szomszéd Argosnak a lakói 700 körül elpusztították a várost, amelyet azután lakói végleg elhagytak.

A bronzkor végéről, amelyet későmykenaei korszaknak neveznek, egy elsőrendű fontosságú leletre bukkantunk, egy többé-kevésbé szabályos, hiánytalan alapzatot találtunk belső támasztékok nyomaival. Különösen azért fontos ez a fölfedezés, mert így sikerült a legrégebb görög szentély alapjait föltárni. Ez egy téglalapalakú épület a középtengelyben két támasztékkal és a belső szögletben egy fölrakott kövekből készült paddal vagy oltárral. Az oltáron és környékén több kultikus tárgyat találtunk, vázákat, agyagszobrocskákat, egy kőfejszét stb. . . . A legérdekesebb egy váza peremének a töredéke, amely feliratának a jegyeivel a régi krétai írásmód és a Cyprusban még a klasszikus korban is használatos írásmód között foglal helyet. A cyprusi betűvetés szótagos, amely vagy egy mássalhangzót és egy magánhangzót, vagy csak egy magánhangzót jelent. Ezeknek a fonetikai értéke már régóta ismert. Azt hiszem, hogy az asinei fölirat elolvasható a cyprusi betűk segítségével: Poseidonnak és a tenger Nympháinak szóló ajánlás. A nyelvezet görögnek látszik. Ez azt bizonyítja, hogy a görög törzsek, a ionok és az achaiok annakidején már letelepedtek Görögországban. Ezt a megállapítást több oldalról megerősítették.

Mivel hasonlóan írott betűk találhatók a krétai feliratokon, nem maradt más hátra, mint az ott kapott fonetikai értékeket az asinei feliratba behelyettesíteni — vagyis elkezdni a szöveg olvasását. Több, krétai nyelvből kölcsönzött görög szót találtunk itt. Legutóbb ugyanezt megkíséreltük a cyprusi svéd ásatások anyagával is. A szentély, ahonnan az asinei felirat előkerült, Kr. e. 1200 körül keletkezett.

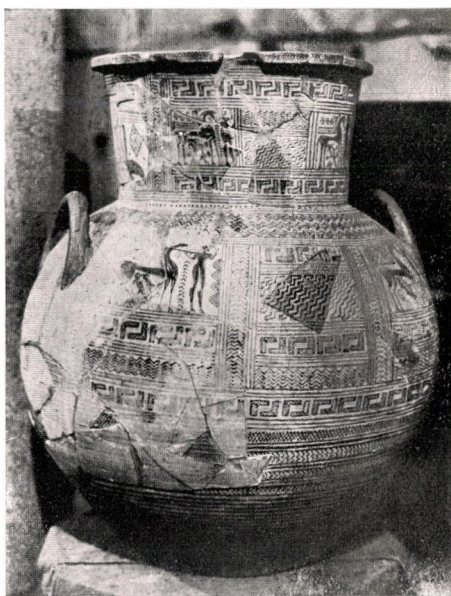
Ha még ötszáz évet haladunk visszafelé a középhelladikus korszakban, egy nagyon kifejlődött kultúrát találunk — viszonylag ez van a leggazdagabban képviselve Asinében. E korból való az a maradvány, amely sajnos, megsérült a római thermák elhelyezése által. Ez egy épület, erősen domború külső fallal, négyszögű belső udvarral és legalább két emelettel. Ebből most már csak néhány párhuzamosan haladó fal, rak-



tár van meg. Egyéb nagyszámú, de kisebb méretű építmény is maradt még e korból. Asinéban a halottakat ekkor többnyire emelt kősírokban hantolták el, s ezeket a lakóház közvetlen közelébe helyezték, sőt néha magába a házba. A kis gyermekeket rendszerint nagy agyagedényekben a házak döngölt és mésszel bemázolt padozatába temették.

A Kr. előtti 3. évezredre vezethetők vissza egy háromszobás apsisos ház maradványai. Ebben nagymennyiségű őshelladikus vázát találtunk.

A mélyásatás folyamán, amelyet az alsóvárosban végeztünk, hat méter mélységben, jóval a mai szint alatt, egy ebből az időből való, különösen érdekes építményhez jutottunk, amit teljes egészében föltártunk. A felső épülethez egy zöldes és rosszul égetett téglalap tartozik, továbbá belső fatámasztékok — megtaláltuk a tartóoszlopokhoz tartozó lyukakat. A falak vastag, napnál szárított téglából készültek, a tetőt kis téglalapalakú csepepekkel fedték be. Mindezt Kr. e. 2000 körül tűz pusztította el. A második fölépítés fél méterrel lejjebb található meg ovális külső fallal. De ez is tűz martaléka lett, amit a vastag szénréteg bizonyít.



*Photo Persson*

18. kép. Asiné.

A lakóterületek leletei rendszerint csak töredékekből állnak,

ez érthető, mert nem szokás ép tárgyakat a szemétre hányni. Ezeknek a töredékeknek az összegyűjtése és a vázák rekonstruálása végtelenül aprólékos munkát igényel. Viszont a lakóhelyek sok olyan kérdésre adnak feleletet, amelyeket a sírhelyek többé-kevésbé ép vázái soha meg nem oldanának. Ez kárpótol a velük való foglalkozás fáradságáért.

Az a szerencse jutott nekünk osztályrészül Asinéban, hogy majdnem minden korból sikerült néhány sírt föltárnunk. A nagy temetők Barbuna hegyének északnyugati lejtőjén terülnek el. Itt hellenisztikus sírokat, a geometriai korból valókat és mykaenei kupolasírokat (Kr. e. 1200—1500)

találtunk, melyeket a hegy oldalába vájtak. Ezek néha elég nagy méreteket öltenek:  $6 \times 7$  m az alapjuk, 3 és 4 m között mozog a magasságuk. 20 m, sőt még annál is hosszabb a vízszintesen haladó folyosójuk. Asinéban körülbelül 50 kupolasír létezését állapítottuk meg, ezek közül csak hét került feltárássra, a többi az elkövetkezendő időkre maradt. A sírhelyek többnyire igen gazdagok halotti ajándékokban. Az elsőnek a föltárása a trónörökös látogatása alkalmával, az ő személyes közreműködésével történt.

Nagyon sok geometriai sír van Asinéban, amelyek közül csak egyet kutattunk föl. Ez körülbelül 30 többé-kevésbé nagy vázához juttatott bennünket. (18. kép.)

Ebből következik az, amit már említettem, hogy Asinéban még egyáltalában nem fejeződtek be az ásatások — az alsóváros kétharmada még teljesen érintetlen. Mégis azt hiszem, azon a ponton, ahol vagyunk, elmondhatjuk, hogy ismerjük Asiné archeológiai fejlődését és hogy az ásatások befejezése számunkra semmiféle meglepetést nem tarthat, legfeljebb csak annyit, amennyit az egyes leletek hozhatnak.

## DENDRA.

A laikusok az ásatásokat indító régészt kincskeresőnek tekintik, amiben némileg igazuk is van. Viszont az archeológus által keresett és talált kincsek a nagyközönség szemében igazi értéket nem képviselnek és csak a szakértőkből képes lelkesedést kiváltani az a néhány edénytöredék, amelyet a kitartó munka napvilágra hoz. Én az elfogult szaktudomány szempontjait nem kívánom ennyire magamévá tenni, és nem fogok nagyobb értéket tulajdonítani egy darabokban levő agyagvázának, mint egy pompás aranyserlegnek. Minden tárgy a maga módján felbecsülhetetlen értéket képviselhet az elmúlt korok kultúráinak a megismertetése terén.

Az, aki az ásatások folyamán elsősorban edénytöredékekkel foglalkozik, természetesen nagy örömet érez, ha egy úgynevezett és a tömeg szemében is értékes kincset talál. Ez esett meg velünk, a fáradtságot és akadályt nem ismerő kis csapattal, a görögországi nyár égető napja alatt, az 1926-iki asinéi ásatások négy hónapja után. És most áttérek azokra a kutatásokra, amelyeket Midea közvetlen közelében, a dendrai kupolasírban végeztünk, amelynek falai még nagyszerűbbek, mint a mykenaeiek és a tirynsiek.



Az átlagos görög falu, közlőrl nézve, a nap kíméletlen fényében borzalmasan sívár és szomorú valami : egy csomó kőalapra emelt agyagház, amelyek olyan fehérek, mintha az idő viszontagságai soha nem érték volna őket. És ezekben a házakban húsból, vérből való emberek élnek. Alvilági hangulat fogja el az idegent. Nem kell azonban egyebet tenni, csak egy szempillantást vetni a környező vidékre és megértjük, hogy az élet itt is megér annyi fáradságot, mint másutt : a vonalak, a színek, a vízióvá foszló mező, amely a végtelenségig látszik folytatódni, a távoli hegyek háta, amely könnyű ködben kéklik és amelynek elmosódott konturjairól a határtalan kék égre síklik a tekintet. Űgy érezzük, mintha a természet irányítaná gondolatainkat, nem a hiú jelen, hanem az örökkévalóság fensége felé.

Abban a hegységben, amely az agyagos síkságot északkeleten szegélyezi, fekszik egy ilyen görög falu. Dendra, ami annyit jelent : «fák», ötven agyagházból és egy templomból áll, háromszáz ember lakja. A falu nem érdemli meg a nevét : a hegyek köves lejtőin még cserje se nő, nemhogy fa. Kelet felé öt perc járásnyira található a kis Szt. Tamás-kápolna, egy festőien kiugró sziklán, lábánál félig kiszáradt forrással, amely néhány csenevész eucalyptust táplál. Délre a falutól, ugyancsak öt percre, van a fehér kerítéssel körülvett temető, ahol a halottak néhány baljóslatú és az eget kiszúrni látszó cyprus árnyékában nyugosznak. A kis temető érdekes módon Böcklin «Halottak szigete» című képét juttatja eszembe : ugyanúgy áll itt a hullámozó dohánylevelek zöld tengeréből kiemelkedő magaslaton.

Nem fárasztom az olvasót az ásatások kezdeti korszakának a leírásával, hogy miképpen szabadítottuk meg a halotti termet és a hozzá vezető folyosót a földtömegektől. A sír átmérője 8 m, magassága alig volt kevesebb. A boltozat falai most átlag 4 és fél m magasságig állnak. A terembe egy 15 m hosszú és  $2\frac{1}{4}$  m széles folyosó vezet, s egy kisebb méretű bejárat, amely kövekkel el volt torlaszolta. Ezért a sírnak ez a része teljesen érintetlen maradt.

A teremnek és a folyosónak a kiürítése majdnem három hetet vett igénybe. Mi magunk vájtuk ki késekkel és kézicsákányokkal az utolsó 30 cm-t, ahol a leleteket föltételeztük. Nemsokára egy vékony mészburokra találtunk, amely több helyen hiányos volt, ott, ahol a padlózat szintvonala alá nyúló sírgödrök voltak. Miután elhordtuk a padlózatot, legalább három csontváz csontjai kerültek elő, azonkívül edénytöredékek, egy halom kis aranytárgy, kőgyöngyök, öntött üvegmaradványok stb.

Ekkor azt hittük, hogy néhány nap múlva véget vethetünk e kisebb ásatásunknak, mert már nagyon kellemetlenné és hosszadalmassá vált a munka ebben a keskeny, földbevált lyukban, mialatt a hőmérő árnyékban is negyven fokot mutatott. De a végzet másképpen rendelkezett — és mi ezt egyáltalában nem bántuk meg!

Hozzáfogtunk a gödrök kiürítéséhez. Az első nagyfontosságú fölfedezésünk egy aranygyűrű volt, amelyet a keleti gödör szélé alatt 30 cm-rel találtunk. A pecsétnyomó két mezőre oszlik: az alsóban két profilba forduló állatot látni, a felső mezőben két szembeforduló kecskefejű tehenet.

Nagyon boldogok és megelégedettek voltunk, s arra gondoltunk, hogy most már jutalmat is kaptunk a fáradozásainkért. Tovább ástunk lefelé. A mészburok alatt több mint fél méterrel hosszú, lapos kőlapokat találtunk. Rögtön világos volt előttünk, hogy ezek egy újabb sírt takarnak. Lerajzoltuk, lefényképeztük, majd eltávolítottuk a kőlapokat. Áthatoltunk egy tömör agyagrétegen, 30, 40, 50, 60 cm-t ástunk még lefelé. Ha az időnként jelentkező széndarabok nem sarkaltak volna bennünket arra, hogy valami sziklához vagy érintetlen földhöz érjünk, az egész vállalkozást abbahagytuk volna. De ekkor hirtelen egy lábszárcsont került elő, körülbelül fél méter mélyen, kék agyagrétegből. A munkát most már nagy elővigyázatossággal folytattuk. Borzalmasan meleg volt ebben a gödörben és a bent csúszó-mászó csöpögött az izzadságtól. Ekkor szinte egy aranyfolyam indult el: a nyak körül és a mellén egy nagy, körülbelül 80 cm hosszú mykenaei nyaklánc volt, amely 18 nagy és 18 kis arany virágkehelyből van összefűzve, majd egy 40 csigavonalas aranylemezből készült, aranszegélyű övet találtunk. Egy kis hercegnő sírja volt.

A terem nyugati szélén egy újat kezdtünk. A padló alatt fél méterrel itt is kőfedőlapokat találtunk. Most már tudtuk, hogy ez mit jelent. Nyugalmat erőszakoltunk magunkra, amíg megtörtént a lerajzolásuk és lefényképezésük. Utána rögtön megkezdtük az ásást. Elsőnek egy ezüsből és bronzból készült, arany szegéllyel ellátott strucctojás került napvilágra. Július 29-én este, negyed órával a napi munka befejezése előtt, a gödör déli szélén valami aransáv kezdett csillogni. Folytattuk az ásást és egy aranyserleget találtunk, amely még nagyobb a vafioinál is. A sír szélé, a fejünk fölött 4—5 m-rel, feketéllett a tömegtől — a falusiak szokása volt esténként felkeresni bennünket, hogy megbeszéljük a nap híreit. Amikor kiemeltük az aranykelyhet, öröm sugárzott fel az



arcokon. Szorongattuk egymás kezét és tudtuk, hogy ez életünk legnagyobb pillanatai közé tartozik. Az aranykelyhet a nézők sorfala között a táborunkba vittük, itt vízzel és puha kefével elvégeztük az első tisztogatást. A belseje teljesen aranyból van, s nemsokára a külső ábrázolások is fénylettek: öt aranyból és niellóból készült stilizált ökörfej ezüst háttéren és arany körökben. Befejezve az első tisztítást, megtöltöttük nemeai vörösborral a kelyhet, amely azután így járt körbe közöttünk.

A munka még nem fejeződött be. Feltártuk a kehely eredeti tulajdonosának a csontvázát — ez egy királynő volt, aki mészágyban hátára



*Photo Persson*

19. kép. Dendra.

van kiterítve. A kelyhet a keble és a könnyedén meghajlított karja közé helyezték. A balcsukló mellett egy vésett követ találtunk, amely két egymásnak hátat fordító vaddisznót ábrázol.

Ugyane sírgödörnek a közepén találtunk egy zsírkő lámpát és mindjárt mellette egy finomművű, 61 kis aranygyöngyből készült nyakláncot. Majd egy halom fegyver következett, bronzkések, dárdavégek, s egy arannyal berakott kard. Így közeledtünk a király teteme felé.

Fönt a király mellén egy 18 cm átmérőjű aranykehely állt, amelyet tengeralatti táj díszít. (19. kép.) Négy meglepően élethű polip úszkál a korallzatonyok között, delfinek ugrálnak le a kehely pereméről, ahol egy sor kagyló található. Technikai szempontból tökéletes mestermű,

művészi szempontból egy kissé túlzsúfoltnak tetszik. Kétségtelen azonban, hogy elsőrendű munka. Véleményem szerint krétai eredetű, Kr. e. 16. századból.

A polipváza belsejében vas pecsétnyomóval ellátott ezüst- és bronzgyűrűket találtunk, s hat vésett követ, amelyek közül az egyik kivitelre, anyagra és méretre nézve valóban királyi. Lejjebb a király mellén három ezüstserleg volt: egy vadászjelenettel díszített és egy síma ezüstkehely, végül egy ugyanolyan mint, a vafioi, a belső arany- és a külső ezüstlemezen bikaábrázolásokkal. (20. kép.) A király jobboldalán egy aranymarkolatú kard feküdt, a baloldalán hasonló három kard, amelyek közül az egyik szintén aranymarkolatú, kristálygombbal, a másik finom virágmotívumokkal díszített, tiszta arannyal bevont elefántcsontgombbal van ellátva. Az egész testet szinte befödtek az értékes tárgyak.

A sírok elrendezésének a megismerése után még két gödröt találtunk a teremben. Az egyik, a bejárat mellett, szénnel kevert földdel volt tele és csak bronzdarabokat, égett elefántcsontot, öntött üveggyöngyöket stb. tartalmazott. Ez volt az a hely, ahol a halott kevésbé értékes holmiját elégették. A másik kisebb árokban emberi és állati csontok voltak, többek között egy hiánytalanul megmaradt kutyakoponya. Kétségtelenül áldozati gödörrel volt dolgunk.

Schliemann hatvan év előtt, Mykenaeen lefolytatott ásatásai óta a mykenaei kor legértékesebb leleteit a XIV. sz. közepére datálható dendrai kupolasír szolgáltatta.

\*

Ezek a leletek természetesen a dendrai munkálatok továbbfolytatására ösztönöztek bennünket, ami a következő évben meg is történt. Több kupolasírt nem találtunk, viszont kárpótlásként egy tudományos érdeklődést megérdemlő sírkamra, jelképes síremlék került elő. Az  $5 \times 4 \cdot 10$  m területű,  $3 \cdot 15$  m magas kamrához hosszú és mély folyosó vezet. Az ajtó torlaszait eltávolítva, nagy kőlapokat vettünk észre, amelyek küszöbül szolgáltak. Kétséges volt, hogy gödröt takarnak-e, mégis leemeltük őket. S ekkor csodálatos látvány tárult a szemünk elé. A gödör tele volt gyönyörű patinás bronzokkal. Az évezredek előtti állapotukban maradtak meg. Egy szem homok sem homályosította el kék, zöld, barna fényüket. Megközelítőleg 35 kisebb-nagyobb tárgyat találtunk itt, melyek közül több finom rajzzal van ellátva, virágmotívumokkal, csigaalakú és vonalas mintákkal.



Ez egyike a leggazdagabb és legszebb bronzleleteknek, amelyet Görögországban a mykenaei korszakra vonatkozólag találtak. Nagyfontosságú körülmény az, hogy a tárgyak, kések és tükrök nagyrészenek a fanyelege is megmaradt. Svédországból hozatott szappanos lakkfestéssel átíttattuk ezeket, hogy szilárdságukat visszanyerjék. Amikor megtaláltuk a faalkatrészeket, korhadtak és szárazak voltak, s úgy látszott, hogy semmi díszítés sincs rajtuk. A fa azonban a szappanos lakktól földuzzadt és ekkor a síma felületen, mintegy varázsütésre, alakok bu-



*Photo Persson*

20. kép. Dendra.

kantak elő. A legfigyelemreméltóbb egy tükör fogantyúja, amelynek mindegyik felén két nő van, akik közül az egyik tükröt tart a kezében.

A halotti kamrát röviddel a fölállítása után, Kr. e. 1200 körül kifosztották. A sír felszerelése igen érdekes volt. Rekonstruáltunk egy áldozati asztalt, az elsőt, amely előkerült, de a vésett köveken még több is van jelezve. Ez egy két méter hosszú asztal, sarkain kivájt mélyedésekkel. Két kő, amelyet fejszével durván emberi formára alakítottak, kis áldozati üreggel van ellátva. A sírban emberi csontoknak semmi nyoma sem volt. Ez jelképes síremlék, ahol a megformált kövek a halottakat voltak

hivatva helyettesíteni. Hála Homérosznak, van adat arra, hogy léteztek hasonló síremlékek, s régi mitoszok és mesék alapján rekonstruálhatók azok a szertartások, amelyeket idegen országban elhaltak vagy tengeren elpusztultak tiszteletére rendeztek. Ha valakinek a teste nem is nyugodott földben, a lelkének szüksége volt állandó lakóhelyre. A halott lelkének valóságos testburokra is szüksége volt, ezért gyorsan követ faragtak számára a bálványok mintájára. Picard, aki máshelyütt is talált ilyen köveket, egy ragyogó cikkben bebizonyította, hogy ezeket «kolossoi»-nak kell nevezni. Egyébként a sírkamra elrendezése azt bizonyítja, hogy itt véráldozatokat is tartottak: a halottak lelkei szerették, ha vérrel itatják őket. Ez alkalomból Odysseus utazását kell idézni, amelyet Plutó birodalmában tett, amikor Tiresiasztól, a vak jóstól akart tanácsot kérni.

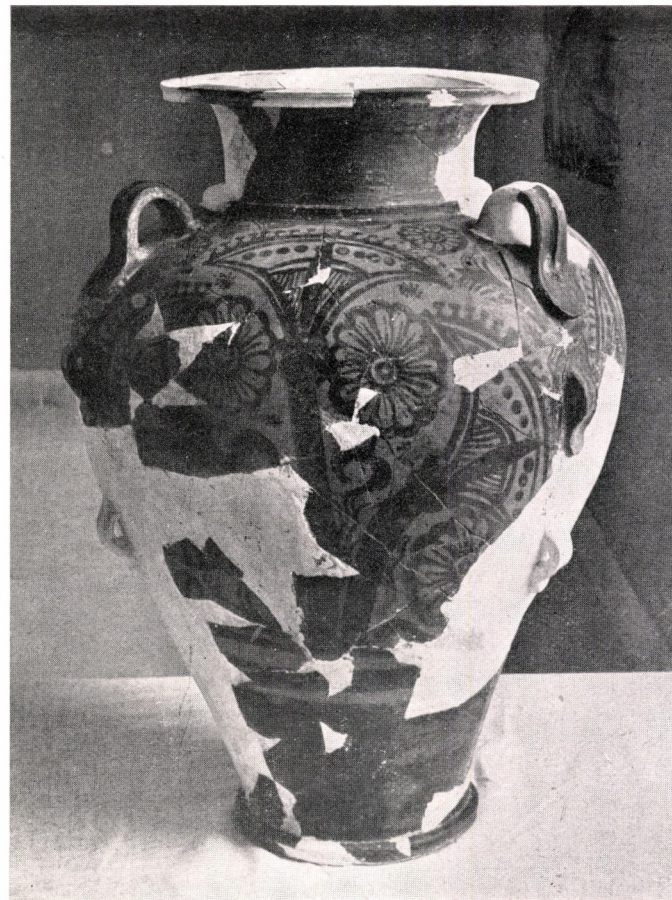
A sírkamrában talált leletek közül még említést kell tenni az egyiptomi alabástrom tárgyakról és arról a közel 40,000 üveggyöngyről, amelyek egy fényűző egyiptomi ruhát díszítettek ugyanúgy, mint ahogy azt a Tut-ankh-amon sírjából előkerült leletnél láttuk, stb... A korlátozott hely nem engedi, hogy tovább időzzünk a sírkamránál, bármilyen érdekes is lenne. Tovább kell folytatni a beszámolót.

## BERBATI.

1934 nyarán néhány barátommal utazást tettem az argosi síkságon és ekkor alkalmam nyílt bejárni a kis berbatii síkot, amely a kelet-mykenaei hegyek között fekszik. Itt egy mykenaei akropolisz áll, lábánál alsóvárossal, ahol a geometriai kor számottevő településének és római thermák hatalmas romjainak a nyomai láthatók. Nem tudtam ellentálni a kísértésnek.

1935 nyarán elkezdtük kutatásainkat, amelyek többek között három mykenaei nekropolisz és egy kupolasír föltárását eredményezték. Igaz, hogy ez is összeomlott mint a dendrai és a kincseit is elrabolták. Kárpótlásként gyönyörű «palotastílusú» vázákat találtunk, amelyeneket a görög szárazföldön még nem találtak. Az egyik egy nagy, majdnem egy méter magas váza, fák vagy magas növények jólismert képével, amit Evans a «három pálma motívumának» nevez, csak hogy itt a hely betöltése miatt számuk ötre emelkedett. (21. kép.) Lótuszokra is gondolhatunk. A «horror vacui», ami a palotastílusú vázákat jellemzi, itt egészen érthetővé válik. Művészeti szempontból a 75 cm magas polip-váza a legfontosabb. (22. kép.) A fogantyúk között, a váza testén és öblén





21—22. kép. Berbati.

*Photo Persson*



három polip nyúlik el, amint lefelé fordulva a tenger koralljai között úszkálnak. A polipokból kiáradó légbuborékok a csápok között föl szállnak, amelyeknek fesztelen elhelyezése finoman tölti ki a teret. A helyenként megmaradt színezés olyan élénk, mintha a váza csak tegnap hagyta volna el a fazekas műhelyét.

Egy másik 75 cm magas vázát egymásbafonódó csigavonalak hálóz-  
nak be. Egy harmadik hasonló típusú vázán a díszítés egy része festett,  
más része vésett — ami ritka jelenség a mykenaei vázákon.

A palotastílusú vázák olyan művészek, hogy elbírják a klasszikus  
mesterek műveivel való összehasonlítást. Azt hiszem, lehetséges e kis-  
számú és szerintem a görög kontinensen készült vázát néhány művész-  
egyénséghez kapcsolni — s ez nagy befolyást gyakorolna a mykenaei  
korszakok fölosztására, amely most hamis adatokon épül fel.

A berbatii királysírból előkerült vázák többé-kevésbbé darabokban  
vannak. Ezeket a darabokat — különösen a nagy vázák részeit — külön-  
böző helyen találtuk, egyrészt a folyosó töltésében, másrészt a halotti  
terem fölgyűlt földrétegeiben. Az ember kísértésbe esik, hogy ezt a  
körülmenyt a sírrablóknak tulajdonítsa, ami már csak azért is téves,  
mert a folyosó és a kapu töltései érintetlenek. Az igazság az, hogy a tör-  
melékek szétszórása a temetési szertartás következménye. A vázákat a  
gyászistentisztelet alatt összetörték, amit az bizonyít, hogy néha egy  
másodszori égetés alkalmával megfeketedett darab olyan másik darab-  
hoz tartozik, amely megőrizte eredeti vörös színét.

Ez alkalommal meg kell említeni egy másik szokást, amellyel a  
dendrai királysír leletei ismertettek meg bennünket: a halottaskamrá-  
ban máglyán elégették a veszendő tárgyakat, ruhákat, élelmet stb. Ha-  
sonló megfigyeléseket tehetünk a berbatii királysírban azzal a külön-  
séggel, hogy itt nem egy külön e célra rendelt fülkében végezték az  
égetést, hanem a nagy sírgödört használták erre is, amit a szétszórt,  
égett törmelékek és faszéndarabkák bizonyítanak. Viszont a berbatii  
sírban egy halom hamut, szenet, égett tárgyat találtunk a kapu pado-  
zatán, szóval ugyanazon a helyen, ahol Dendrában az égető gödör van.  
A Berbatiban észlelt jelenségek mindenképpen összhangban vannak  
dendrai megfigyeléseinkkel, ami egyáltalában nem lényegtelen az ásatás  
eredményei között.

Mult nyáron folytattuk a munkát Berbatiban. Ezideig két sírkamrát  
ástunk ki. Az itt talált kerámiák gazdagon kiegészítették az alsóvárosi  
leleteket. Az akropolisz lábánál, keleti és déli irányban egy nagykiter-



jedésű város nyomai mutatkoznak. Az edénymaradványok közül — amelyekkel tele van a föld — néhány még a mykenaei korból való. A próbaásatások azt mutatták, hogy itt alkalmunk lesz a mykenaei kor emberének mindennapi életéről képet nyerni, ami idáig nem igen volt lehetséges. Mykenaeben és Tirynsben a régi paloták romjai a hercegek életéről regélnek, viszont egy szószerint vett településről mindezt nem sikerült teljes benyomást szerezni. Állíthatom, hogy bizonyos mértékben Asiné szerepe e tekintetben hézagpótló, csak az a baj, hogy a későbbi települések zavart okoznak. Berbatiban tehát egy nagyfontosságú és nagyon érdekes feladat elvégzése vár ránk.

Különös érdeklődésre számíthatnak a hibásan égetett vázák üvegcserepei, amelyek itt nagy számban kerültek elő. Feltehetjük, hogy a közelben egy edényégető kemence működött. A múlt nyáron sikerült is föltárnunk egy kemencét abban a kis körzetben, amelyet fölástunk. Mykenaeben hosszú keresés után sem találtak edényégető kemencét. Berbatiban világosan megállapíthatók a kemence nyomai, de nemcsak a mykenaei alsóvárosban, hanem kint a síkságon is. Mindezt megerősíti az, hogy a város egyik pontját «Palea caminia»-nak nevezik. Nem kétséges, hogy ez volt a kerámiagyártás középpontja, sőt több mint valószínű, hogy a Mykenaeben előkerült gyönyörű mykenaei vázákat is itt készítették Berbatiban, melynek antik neve Prosymna.

A mykenaei földrétegek alatt a középhelladikus kor maradványaira akadtunk, amely az érdekes vázák egész sorával ajándékozott meg bennünket. Alatta már csak szikla van. A síkság más részein őshelladikus, sőt neolithikus rétegek találhatók. A szépen megmaradt római fürdők is kutatásra ösztönöznek. Tehát elhatároztuk, hogy jövő nyáron továbbfolytatjuk az ásatásokat.

\*

Most röviden megkísérlem fölvázolni a prehisztórikus Görögország fejlődését, amint az az ásatásaink folyamán testet öltött. Lássuk előbb néhány szóban a kronológiai sorrendet.

Sokan kérdezhetik, nem könnyelműség-e egy archeológus részéről, ha határozott időpontokkal dolgozik? Ha az ember a történelemelőtti időkkel foglalkozik, számítania kell az egyidejűség segítségére, vagyis két különböző nép két különböző szimultán jelenségét kell összevetnie. Ilyen szinkronizmust alkalmaznak már elég régen Kréta és Egyiptom tárgyalásánál, mivel ezekre vonatkozólag megközelíthetőleg biztos kronológia áll rendelkezésre. Ha egy időhöz kötött egyiptomi

földrétegben krétai leletre bukkantak és fordítva, ha krétai földből datálható egyiptomi tárgy került elő, lassanként lehetővé vált egy abszolút értékekkel dolgozó biztos kronológia föllállítása, amely Krétára is vonatkozik.

Ezalatt Kréta és a görög kontinens időről-időre a legkülönbözőbb kultúrákat mutatja be. A görög szárazföld első korszakainak a beosztása bizonytalan föltevéseken alapult mindaddig, amíg végre Asinében sikerült néhány keltezett pecsétet, illetőleg pecsétnyomót találni. Hasonló ásatásokat végeztünk még Asiné különböző pontjain úgy, hogy segítségével sikerült a bronzkor első korszakának, az őshelladikus kornak a végét, kb. Kr. e. 2000-ben megállapítani. Egy-két jellegzetes töredéklelet, amelyeknek a tárgyai a Kykladokról, az Égei-tenger szigeteiről kerültek a tisztán szárazföldi rétegekbe, szilárd támpontot adtak a szigetek abszolút kronológiájának a megközelítésére. Így, tapogatózva kell elindulnunk arról a területről, amelynek a kronológiája már ismert, hogy pontról-pontra haladva elérjük azt a területet, amelyre vonatkozó kronológiai ismereteink még teljesen hiányoznak. S legfontosabb eredményeink közé tartozik az, hogy ilyen módon a Kr. e. 3. és 2. évezredre vonatkozólag biztos támpontokat találtunk mind a görög szárazföld, mind a szigetvilág kultúrájában. Bizonyos mértékben sejtettük Asiné fontosságát, amelyet a tengerparton betölt, ahonnan egyenes út vezet a hasonló leletekben bővelkedő Kréta felé. És nem csalódtunk reményeinkben. A több mint 30,000 kilós tömegben felszínre kerülő vázatörmelékek tanulmányozása nagyban hozzájárult a görögországi prehisztórikus kultúrák fejlődésének az ismeretéhez. Kr. e. 3000 körül, a bronzkor kezdetén érte Görögországot az első betörés. A hullám délnyugatról, Kisázsiaiból jött, az Égei-tenger szigetein és Krétán át a görög szárazföldre, ahonnan a neolithikus népességet észak felé szorította. Ott látjuk ezt a népet Thessaliában, amint a következő évezredekben továbbfejleszti a kőkori kultúrát.

A támadók magukkal hozzák a réz ismeretét. Cyprus mellől, a réz szigete mellől jönnek. Nem telik el sok idő és mégis, ezeknek a geometriai formában élő népeknek a szétszóródása előtt, a 3. évezredben már három kultúrkört különböztethetünk meg: Kréta, az Égei-tenger szigetei és a szó szerint vett görög szárazföld. Az eredeti közös kultúra eltérő jelleget kapott, de a különböző vidékek között a kapcsolatok azért továbbra is fennálltak.

Kr. e. 2000 körül nyilvánvaló és korai törés áll be a szigetek és a



szárazföld fejlődésében, mialatt Kréta kultúrája zavartalanul folytatódik. Tudjuk, hogy ez a kor Kisázsia népeinek a körében nagy változásokat idézett elő. Ez az a kor, amikor az indoeurópaiak felső ága a hattita népekig hatol előre. Véleményem szerint az indoeurópaiak a Fekete-tenger mentén haladtak és eljutottak a Bosporusig. A Bosporus túloldalán a hullám kettészakadt: az egyik szárny kelet felé indult, Kisázsia belsejébe, ahol később megalkotja a nagy hattita birodalmat, a másik szárny követte Kisázsia nyugati partjait le, egészen Trójáig és Szmirna vidékéig, előzönlötte az Égei-tenger szigeteit és elérte a görög szárazföldet. Ez az ion invázió.

Krétát nem érték ezek a betörések és a gazdag nagy szigeten folytatódott a kultúra zavartalan fejlődése. Kréta és a szárazföld között egyidőre megszűntek a kapcsolatok és csak Kr. e. 1700 körül kezdenek megújulni, ami a Krétában már századok óta használatos fazekas-korongok alkalmazásában, néhány vázaformában és díszítőmotívumban mutatkozik. A krétai paloták ezidőtájt történő elpusztítását hajlandó vagyok a kapcsolatok eme fölüjjításának tulajdonítani. Úgy képelem, hogy ez egy rablóexpedíció alkalmával történt, amelyet a szárazföldiek — akiket szintén támadó bandák szorongattak — vezettek a virágzó sziget ellen.

Fölfogásom szerint ez az a kor, amikor az indoeurópaiak második hulláma, az achaiok megszállták Görögországot. Szárazföldi úton jöttek, Thessalián át. Ezt egyéb érvek mellett az bizonyítja, hogy a ló velük jelent meg először görög földön. A legrégebbeket ábrázoló képek azok a félig barbár sírkövek, amelyeket ezelőtt mykenaei «aknasíroknak» neveztek és amelyek Kr. e. 1650—1550 közötti időkre datálhatók. A krétaiak ellenfelei a háború gyakorlati részéhez, kardkészítéshez sokkal jobban értettek, mint a szigetlakók. Az ilyen, tökéletesebb fegyverek először a föntemplített «aknasírokból» kerültek elő. Úgy vélem, hogy a kard ismeretével háborús fölénybe került szárazföldiek a gazdag szigetre vetették magukat, hogy kirabolják. A történelem már többször bebizonyította, hogy az a nép, amely a háború technikájában nagy fölfedezéseket tett, előbb-utóbb alkalmat talál készülségének a kipróbálására.

Miután a krétaiak első rémülete elszállt, összeszedték magukat és kiszorították a támadókat. Palotáikat a régi alapok fölhasználásával helyreállították. A mykenaei sírokban talált aranykincsek mégis azt bizonyítják, hogy a támadók nem tértek vissza hazájukba üres kézzel. Hogy a jövőben elkerüljék a hasonló kellemetlen látogatásokat, a kré-

taiak bosszút álltak a szigetek és a tengerpart lakóin, vagy legalább is adófizetésre kényszerítették őket. Ez «Minos thalassocratiája», ahogy Thukydides mondja. «A nagy Minos király az első, akinek hajóhada volt, leigázta az Égei-tengert és a szigeteket, véget vetett a kalózkodásnak. Természetesen azért, — olvassuk Thukydidesnél — mert így biztosabban kapta meg az adót».

Kr. e. 1400-at megelőzően a krétai palotákat ismét lerombolták, de most már véglegesen. A szárazföldiek elég erősek voltak ahhoz, hogy lerázzák magukról a krétai igát. A régi mestereket elűzték és a krétai kultúrát összetörték. A görög kontinens váraiban, melyeket e korban — különösen Mykenaeen és Tirynsben — szilárd falakkal és erődítményekkel láttak el, hatalmas hercegi paloták épültek. Itt voltak fölhalmozva azok a kincsek, amelyeket az ősök Krétából zsákmányoltak. A krétai eredetű családi kincseket a következő században a nagy hercegekkel együtt eltemették. Így került a két aranykehely a vafioi kupolasírba és néhány ékszer a dendraiba.

Azt a kultúrát, amely föltárult előttünk, későmykenaei kultúrának szokás nevezni. Hatalmas kiterjedése, amely átlépi az Égei-tenger partjait, bizonyítja, hogy milyen nagy hatalma volt e korban a hercegeknek. Azonban újabb és újabb indoeurópai hordák özönlöttek a Balkánra, amelyre többek között bizonyítékokat találunk a dendrai leletek között, a jelképes síremlékben. Az utolsó nagy csoport, a dórok, akik általános vélemény szerint Kr. e. 1100 körül jelentek meg Görögországban, helyrehozhatatlanul fölborították a mykenaei hercegek ingadozó trónját.

Szerintem ez a görögországi prehistórikus műveltség útja, ezt hozták felszínre az archeológiai leletek : a görög mondákból legújabbban összegyűjtött utalások nem gazdagítják ezt a képet.

Uppsala.

*Persson Axel.*





## ADATOK AZ ŐSKORI ARANYKERESKEDELEMHEZ.

A kettős huzalból készült arany spirálgyűrűkkel, valamint az arany hajfűrtkarikákkal, az ú. n. «Noppenring»-ekkel kapcsolatban már Ohlshausen rámutatott egy fél évszázaddal ezelőtt arra, hogy ezeknek az aranyhuzalból készült ékszereknek, amelyeknek elterjedési körébe a Skandináv félsziget, a Balticum, Szilézia és a Kárpátok vidéke sorolható, — voltaképpen hazája Magyarország.<sup>1</sup> Ohlshausen már ebben az időben tisztán látta a Kárpátok medencéjének, de különösen Erdélynek szerepét az őskori aranykereskedelemben. Ezekre a részben kulturális, részben pedig kereskedelmi kapcsolatokra Magyarország és az északi kultúrák között Sophus Müller is rámutat, amidőn a főként dániai bronzkori sírokban talált nehéz arany karkötőket, valamint az aranyhuzalból készült spirális gyűrűket ugyancsak Magyarországból származtatja.<sup>2</sup> Megemlíti azt is, hogy ezeket a gyűrűket és karikákat Magyarországból kiindulva Keletnémetországig gyakran megtaláljuk, de annál ritkábban fordulnak ezek elő a Duna völgyétől nyugatra. Az északi kultúrák körben való tömeges előfordulásukat Müller is a borostyánkereskedelemmel hozza kapcsolatba.<sup>3</sup> Az aranygyűrűk és karikák, valamint a kettős aranyhuzalból készült spirálisok dunavidéki származását Kossinna sem tagadja. Nem tekinti azonban őket csereeszköznek, mert szerinte a borostyán a bronzkor folyamán Magyarországon még alig fordul elő.<sup>4</sup> Ezzel szemben Müller S. nagyon logikusan kimutatja, hogy az arany nemcsak mint ékszer indul el vándorútjára, hanem a bronztárgyak mellett

<sup>1</sup> Ohlshausen, Über den alten Bernsteinhandel der cimbrischen Halbinsel und seine Beziehungen zu den Goldfunden. Zeitschrift f. Ethn. 1890. Verhandlungen, 281—282. o.

<sup>2</sup> S. Müller, Nordische Altertumskunde. Strassburg. 1897. I. k. 253—254. o.

<sup>3</sup> U. o. 323. o.

<sup>4</sup> G. Kossinna, Germanischer Goldreichtum in der Bronzezeit. Mannus. VI. 1914. 5—10. o.



mint fizetési, illetőleg csereeszköz is szerepel. Bizonyítják ezt azok a gyakran előforduló spirálgyűrűtöredékek, amelyek azért kerültek ilyen csonka állapotba, mert róluk egy-egy darabkát letörtek, hogy azzal fizessenek.<sup>1</sup>

A svédországi aranyleletek jó részének származási helyét Montelius O. is a Kárpátok vidékén keresi, és alig néhány darabot tekint nyugati, esetleg írországi származásúnak.<sup>2</sup>

Amidőn H. Seger a Sziléziában talált aranyleleteket ismerteti, megemlíti azt is, hogy az ott talált aranyspirálisokhoz hasonló bronztekercsek csak csontvázás sírokban kerültek elő, urnatemetőkben azonban nem voltak találhatók. Seger ezért az aranyhuzalok korát a bronzkor első felére teszi és ugyanekkor kimutatja azt is, hogy a főként Magyarországról származó aranyleletek kereskedelmi útja az északi régió felé Szilézián vezetett keresztül.<sup>3</sup> A Weigwitz-ről származó sírleletekkel kapcsolatban rámutat arra is, hogy hasonló aranyspirálleletek Csehországban az aunjetitzi kultúra csontvázás sírjaiban borostyánnal együtt fordultak elő.

Az aranyhuzalból készült ékszerek mellett Csehországban, főként az aunjetitzi kultúrában képviselve vannak a Magyarországból származó, vagy legalábbis hazai példányokat utánzó szívalakú hajfürtkarikák is, amelyeket szívalakú csüngőkként is szoktak emlegetni.<sup>4</sup> A Szudéták övében gazdag lelőhelye a kettős aranyhuzaloknak Königrätz, ahol a közismert, aranyhuzalból készült «nyolcasokat» is találták.<sup>5</sup> Lüssner ezeket már a lausitzi kultúrából származtatja. A szívalakú hajfürtkarikák, valamint az aranyspirálhuzalok a Kárpátoktól északra, a mai Lengyelország területén is előfordulnak.<sup>6</sup> Ezt az emlékanyagot mind Kostrzewski, mind pedig Antoniewicz is Magyarországról származtatja

<sup>1</sup> S. Müller, Ringguld og andre Betalingsmidler i Bronzealderen. Aarbøger. 1886. 300. o.

<sup>2</sup> O. Montelius, Guldarbeten från bronsåldern, funna i Sverige. Fornvännen, 1916. Stockholm. — Die Chronologie der ältesten Bronzezeit in Norddeutschland etc. Archiv. f. Anthrop. XXVI. k. Braunschweig. 1900. 476. o.

<sup>3</sup> H. Seger, Goldfunde aus der Bronzezeit. Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. N. F. II. k. 14. o.

<sup>4</sup> H. Richly, Die Bronzezeit in Böhmen. Wien. 1894. 90, 195—196. o. — J. Schránil, Studie o vzniku kultury bronzové v Čechách. Prága. 1921. 56. és 59. o. — F. Perner, Nález zlatých sperku v Lzovicích. Památky. XV. k. 665—670. o. — J. Smolik, Hroby se skrcenými kostrami ve Zvolenevsi. Památky. XV. k. 411—431. o.

<sup>5</sup> Lüssner, Mitteil. der K. K. Cent. Com. XVII. Jg. Wien. 1891. 57. o.

<sup>6</sup> J. Kostrzewski, Wielkopolska w czasach przedhistorycznych. Poznań. 1923. 48—49., 63, 65. o.



a velük azonos bronzból készült példányokkal együtt.<sup>1</sup> A Kárpátoktól keletre, főként Déloroszországban és a Kaukázus vidékén a szívalakú hajfűrtkarikákkal találkozunk a leggyakrabban. Előfordulnak ezek aranyból és ezüstből is, míg Kobánban szokatlanul nagy alakban mutatkoznak bronzból.<sup>2</sup>

Jóval rövidebb az az út, amelyen a magyar aranynak, illetőleg a Kárpátok övében szokásos ékszer- és csereeszköztípusoknak a vándorlását nyugat felé követhetjük. Azonban a szászországi Helmsdorf-ban, egy halomsírban talált szívalakú hajfűrtkarikák kétségtelenül a magyar formákat utánozzák, bármennyire is igyekezett ismertetőjük azok németországi eredetét kimutatni.<sup>3</sup> Déli irányban a magyar arany vándorútja a kutatás szempontjából még eléggé ismeretlen Balkánon vezetett keresztül. Feltételezhetjük azonban, hogy a kereskedelmi kapcsolatok ebben az irányban is élénkek voltak, mert eltekintve attól, hogy a Maros mentén lakó agathyrzek kincses aranygazdagságáról már Herodotos is említést tesz (IV. k. 49, 100, 104), az Aegeicum őslakóinak az erdélyi folyók aranyáról már ezt megelőzőleg is tudniok kellett. Schliemann Mykenae-ben is talált négyszögű aranyhuzalból készült karikákat, amelyek vagy a végeik felé keskenyednek, vagy pedig a végek spirálkorongban végződnek, mint nálunk például a féregyházi kincsben.<sup>4</sup> A Trójával és Mykenae-vel való kapcsolatokra a legkimerítőbben és egyúttal nagyszerű meglátással H. Schmidt mutatott rá, aki kétségtelenül bebizonyította a gazdag magyarországi leletek alapján, hogy különösen a szívalakú csüngők eredeti hazája csak Magyarország lehet.<sup>5</sup> «Hier haben diese Formen ihre Entwicklung erlebt, hier werden wir also auch ihren Ursprung zu suchen haben».

Ebből a rövid áttekintésből is láthatjuk, hogy a magyar aranyak messze régióban való elterjedését bizonyítva látja a külföldi kutatás

<sup>1</sup> W. Antoniewicz, Der in Stublo aufgefundenene Bronzeschatz. Euras. Sept. Ant. IV. Helsinki, 1929. 144—145. o.

<sup>2</sup> G. Wilke, Vorgeschichtliche Beziehungen zwischen Kaukasus und dem unteren Donaugebiete. Mitteil. der Anthr. Ges. in Wien. XXXVIII. k. 1908. 157—158. o. — Ebert, Südrussland in Altertum. Leipzig. 1921. 65. o.

<sup>3</sup> H. Grössler, Das Fürstengrab im grossen Galgenhügel am Paulsschachte bei Helmsdorf. Jahresschrift für die Vorgeschichte der sächsisch-thüringischen Länder. VI. k. Halle. 1907. 27 sk.

<sup>4</sup> H. Schliemann, Mykenae. Leipzig. 1878. 165 o. 220. á. és 225—226. o. 295—296. á. — Márton Lajos, A féregyházi lelet. Arch. Ért. 1907. 54—68. o.

<sup>5</sup> H. Schmidt, Troja—Mykene—Ungarn. Ztschrft f. Ethn. 1904. 616 o.

is. Mindaz az emlékanyag, amelyről megemlékeztünk, azaz a szívalakú csüngők és hajfűrtkarikák, a «Noppenring»-ek, a huzaltekercek és kettős huzalból készült hengeralakú gyűrűk, valamint a síma, vagy négyélű karikák Magyarországon olyan nagy mennyiségben fordulnak elő, amely már önmagában is kétségtelen bizonyítékul szolgál ennek a leletcsoportnak magyarhoni származására vonatkozólag. Hogy ezek a tárgyak, jól lehet bizonyos kész, vagy félig kész formában, azaz ékszer alakjában mutatkoznak, mégsem tekinthetők egyedül ékszereknek, arra már, amint fent mondtuk, S. Müller is igen logikusan rámutatott. A négyélű karikák, valamint a síma, vagy poncolt, illetőleg rovátkolt kerekátmet-szetű huzalból készült és végeik felé csaknem túszerűen elvékonyodó karikák annyira különböző súlyban és nagyságban fordulnak elő még ugyanazon kincsleletben is, hogy azok ékszereknek egyáltalában nem tekinthetők. Fölösleges volna ezt különösképpen és bővebben bizonyítanunk már csak azért is, mert, hogy ezeknek a karikáknak elsősorban a kereskedelemben volt szerepük, arra már a hazai kutatók közül többek között Érdy János, Kiss Ferenc, Rómer Flóris, Hampel József, Téglás Gábor és Márton Lajos is rámutattak.<sup>1</sup> Ugyanők kimutatták, hogy ezeknek a karikáknak, mint vásárlóértéknek, azaz pénzegységnek a súlyviszonyában a babyloniai súlyegységhez hasonló arány mutatkozik. Hogy valóban vásárlóeszközüln szolgáltak, amellet kétségtelen bizonyítékul szolgál az a körülmény is, hogy igen sokszor találunk közöttük szándékosan megcsonkított példányokat.

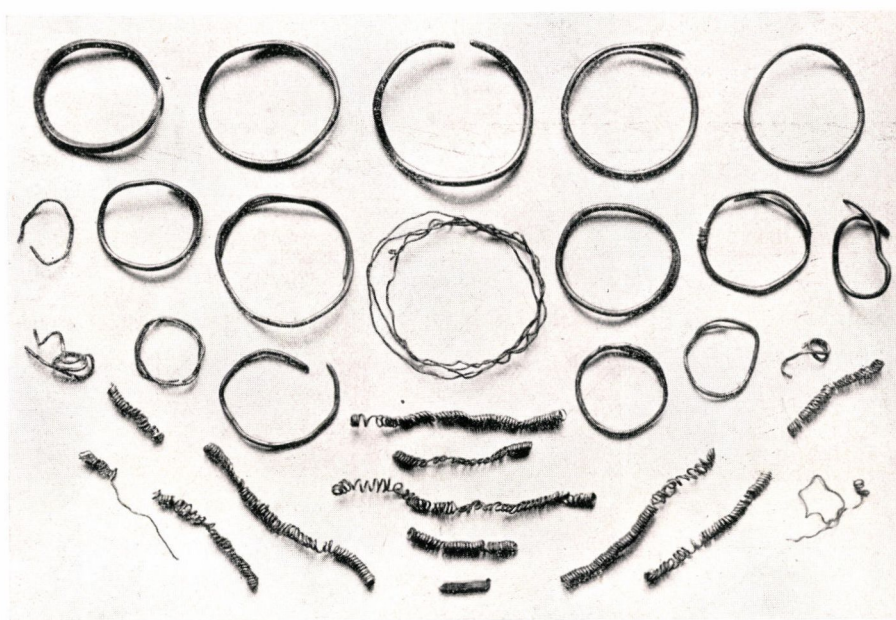
Minderről azért tartottuk szükségesnek összefoglalóan megemlékezni, mert az utóbbi években ismételten előkerült nálunk néhány kincslelet, amely az ilyen természetű kultúrhatyatekót gazdag anyaggal szaporította. 1929. decemberében az Aggteleki-barlang Csontháznak nevezett fülkéjében folytattam ásatást. A kutatás közben, amint arról már más helyütt megemlékeztem,<sup>2</sup> néhány középkori emléktől eltekintve, korai vaskori edénytöredékekre, bronzékszerekre és fegyverekre,

<sup>1</sup> Érdy (Luczenbacher) János, Tudománýtár, 1840, májusi füzet. — Kiss Ferencz, A karikapénz. Arch. Közl. 1. k. 1859, 174—216. — Rómer Flóris, A máramarosi aranylelet. Arch. Közl. 5. k. 1865. 42. o. — Hampel József, Máramarosmegyei aranylelet. Arch. Ért. 14. k. 1880. 29—32. o. — Téglás Gábor, Óskori nemesfémhányászatunk némely adalékai. Erdélyi Múz. Egyesület. IV. k. 1887. 13—16. o. — Márton Lajos, A féregyházi óskori aranylelet. Arch. Ért. 27. k. 1907. 64. o.

<sup>2</sup> Tompa F., 25 Jahre Urgeschichtsforschung in Ungarn. 24/5. Bericht der Röm.-Germ. Kommission. Frankfurt a/M. 1934/35. 107. o.



egy kiterjesztett helyzetű csontvázás sírra és az alsó rétegekben a Bükk-kultúra hagyatékára bukkantunk. Az ásatás folyamán munkatársam, Csalogovits József egy sziklahasadékban elrejtett aranyeletet talált (23. kép). A kincslelet 28 darabból áll és összes súlya 140,83 g. A leletben előfordul egy darab négyélű huzalból készült, végei felé vékonyodó karika, amelynek súlya 11,43 g. Ez a típus képviselve van egy kis 1,8 cm hosszú, mindkét végén lementszett töredékkal is. A lelet többi darabja síma huzalból készült és részben végeik felé keskenyedő nyíl



23. kép. Aggtelek, Baradla-barlangi aranyelet.

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum. ( $\frac{2}{3}$  nagyság)

karikákból, részben pedig teljes hosszúságukban egyforma vastag huzalokból, valamint alig félmilliméter vastagságú huzalból készített tekercses hengerkékből áll. Az arany színe halvány, valószínűleg sok ezüstöt tartalmaz. A huzalok feltűnően lágyak, még a vastagabb példányok is könnyen hajlíthatók. Tekintettel arra, hogy a felsoroltakon kívül más kultúra és kor a leletanyagban nem volt képviselve, így leletünk kétségtelenül ahhoz a korai vaskori leletcsoportozáshoz tartozik, amelynek korát az árkolt díszű, feketeszínű és fényesre csiszolt felületű kerámián kívül az ívelt élű bronzláncza, a hárfafibula, a keresztrovátkos bronz-

karkötő és a kézfejtő bronztekercs is pontosan meghatározza. E szerint a lelet kora körülbelül Kr. e. 800—700-ra tehető, azaz a korai vaskor második szakaszára.

A második kincsleletet Bagi János békésszentandrási lakos találta 1933. augusztus 19-én Békésszentandráson, a tanyákaljai dűlőben Lada Istvánné, Bagi Rozália földjén, szántás közben (24. kép). A kincslelet, amely hivatalos úton a Nemzeti Múzeumba került, a beszállításkor hét darabból állott és összesen 807,37 g súlyú volt. Utólagos vizsgálatnál kiderült, hogy az aranyhuzalok között több töredékdarab is van és így most egy teljes és nyolc csonka példányról kell számot adnunk. A lelet szándékosan és durván összehajtogatott huzaltekercsekből áll, amelyek közül öt egyszerű és négy kettős huzalból készült. A huzalok vastagsága 1,4 mm-től 2 mm-ig változik. Közelebbről érdekelhet bennünket a kettős huzalból készült ép példány, amelynek hossza kihúzva és duplán véve körülbelül 88 cm. A tekercs mindkét vége zárt és hurkot alkot. Az egyik hurokra körülbelül 10 cm hosszúságban finom aranyhuzal van rátekerve és az így díszített kettős huzal több helyütt egymáshoz van rögzítve. Ezt a díszítést három csonka példányon is megtaláljuk. A legnagyobb ép tekercs súlya 196,61 g. Az arany színe élénksárga és a huzalok merevebbek, mint az előbbi leletben. Leletünk legközelebbi analógiáját többek között a mercyfalvi leletben találjuk meg, amelyet Márton Lajos ismertetett a fentemlített féregyházi aranylelettel kapcsolatban.<sup>1</sup> A leletből a megváltási ár nagysága miatt mindössze a két legnagyobb példányt tartotta meg a Nemzeti Múzeum őskori gyűjteménye, míg a többit visszaszolgáltatta az állami Főfémbeváltó Hivatalnak.

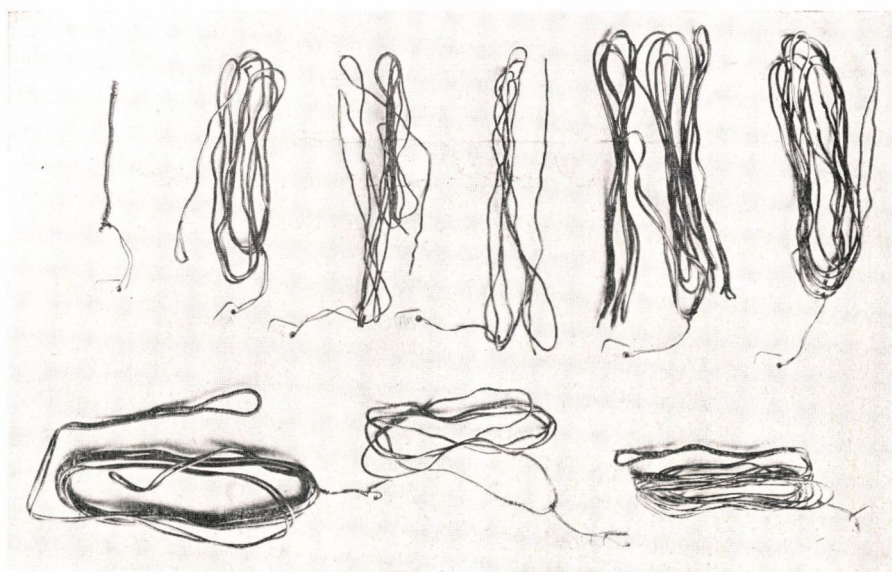
Meg kellene még emlékeznünk a Bodrogzsadányban 1934. augusztus havában talált kincsleletről is, amely földvétel alkalmával egy bronzsitulában került elő és amelynek eredeti súlya a szemtanúk vallomása alapján körülbelül nyolc kiló lehetett. Sajnos a lelet nagy része a munkások kezén elkallódott és csak utólagos rendőrhatalósági eljárás útján lehetett abból körülbelül két kiló súlyú anyagot megmenteni. Tekintettel arra, hogy éppen a hatósági eljárás következtében a lelet még mindig bírói letétben van, így arról jelen ismertetésünkben még nem tudunk számot adni, egyelőre csak annyit közlünk, hogy a megmentett anyagban semmiféle ékszer nincsen, hanem ez a lelet is aranyhuzalokból,

<sup>1</sup> Márton Lajos, i. m.



síma és négyélű karikákból, valamint kisebb-nagyobb aranyrögökből áll. A lelet korát az a fenéktöredék határozza meg, amely a találók által durván összetört situlából megmaradt. E szerint a bodrogzsadányi lelet is Kr. e. 800 körül került a földbe. A leletet környező földben semmi más kulturális emlékanyag nem fordult elő. Leletünk tehát éppen úgy, mint a békésszentandrás lelet vándorló aranyműves szándékosan elrejtett kincsének tekintendő.

Az itt említett három leletnek a kapcsán vissza kell térnünk a



24. kép. Békésszentandrás aranykincslelet.

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum. ( $\frac{2}{3}$  nagyság.)

bevezetésben elmondottakra. Az északi kultúrák kör kutatói a Magyarországból származó aranyhuzalok megjelenésének idejét a bronzkor I—III. szakaszára teszik. Az alsó határ tehát az ő kormegállapításuk alapján körülbelül Kr. e. 1200 volna. A mi korban meghatározható leleteink azonban a mellett tesznek tanúságot, hogy úgy az aranyhuzalok, mint az aranykarikák tömegesen a korai vaskor első és második periódusában fordulnak elő. Ezzel szemben a «Noppenring»-ek, valamint a szívalakú hajfűrtkarikák a mi bronzkorunk harmadik szakaszában is, azaz a Kr. e. 1400—1200 terjedő időben megtalálhatók. A magyar régio tehát a mi megállapításunk szerint is a bronzkor második felében veszi

fel távoleső régiókkal az élénkebb kereskedelmi kapcsolatokat és ekkor indul vándorútjára a Kárpátok medencéjéből származó arany is. A bronzkor vége felé jelenik meg nálunk a rendszeres árukicserélést bizonyító balti származású borostyán is, amint azt a meggyaszói és füzesabonyi sírmezők leletanyaga igazolja. A kereskedelmi érintkezés a vaskor derekán lesz a legélénkebb, majd a korszak vége felé lassan veszít erejéből, amely körülmény bizonyára az ebben az időben meginduló népvándorlási folyamatnak, a skythák, majd később a keltáknak a Kárpátok medencéje felé való előretörésének tulajdonítható.

*Tompa Ferenc.*



## A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM ANTIK TERRAKOTTA-GYŰJTEMÉNYÉNEK FOGADALMI DOMBORMŰVEI.

A budapesti Szépművészeti Múzeum antik terrakottagyűjteményének igen változatos anyagában szép számmal vannak különböző célokat szolgáló domborművek is. Ezeknek egy csoportját, az építészeti rendeltetésű antefixeket egy nagyobb tanulmányomban e folyóirat XLVIII. kötetében ismertettem,<sup>1</sup> míg ez alkalommal a fogadalmi domborművek szintén népes családjának válogatott tizenöt darabját kívánom bemutatni. Ezek a domborművek kivétel nélkül megegyeznek abban, hogy «votum» céljából készültek, és egyfelől a halotti kultuszban játszottak szerepet, másfelől istenek vagy heroszok ajándékaiul készítették őket. Utóbbi esetben is azonban leginkább sírmellékletekként kerültek az antik terrakotta szobrászatnak ezek a kedves és szép emlékei napvilágra és csak ritkán maradtak más úton-módon reánk, mint pl. az itt közlendő sorozat két utolsó darabja, két tarentumi dombormű öntőmintájának töredéke.

A most ismertetendő emlékek alakra nézve háromféle változatot mutatnak. Az első típus a mellkép, az ú. n. «προτομή», a második a maszk, a harmadik az egy- vagy többalakos relief. Technikailag a mellkép és maszk készítése csaknem azonos módon történt. A mellkép meglehetősen vékonyfalú, öntés útján készített dombormű, mely felül és két oldalán rendszerint kissé behajlik. Hátsó oldala egyáltalában nincs. Az emberi testből tehát csak a fej és mell elülső részét mutatja, ez utóbbit azonban csak igen kevés részlettel és tagolással. A maszk pusztán az emberi fej elülső részének bemutatására szolgál és hasonlóképpen többé-kevésbé vékonyfalu öntés útján jött létre a kézzel mintázott eredeti után. Az ez alkalommal bemutatandó egyéb reliefek viszont a terrakotta-domborművek készítésének az egész ókori

<sup>1</sup> «A Szépművészeti Múzeum terrakotta-gyűjteményének antefixei», 34—53 l.

világban elterjedt módján keletkeztek, melyről bővebben megemlékeznünk szükségtelen.

Az ókori Görögországban és Itáliában úgy a «protomé», mint az álarcok a halottak tiszteletének és a sír-kultusznak jellemző járuléka, eredetükről többféle véleményt találunk a régészeti irodalomban. Heuzey<sup>1</sup> szerint mind a kettő keleti eredetű és az egyiptomi mumiamaszkok szokásának átvételén alapulnak. Azonban, míg Egyiptomban ezek mindig az elhunytat ábrázolják és képviselik, addig Görögország és Itália földjén inkább chthonikus istenségek képei gyanánt szerepelnek és a halottak síri megajándékozásának szokása következtében kerülnek votumokként a meghaltak sírjaiba, így esdekelve az isteni hatalmaktól a kedves halott számára a másvilágon pártfogást és védelmet. A mykenaei sírokban talált halotti maszkok még kétségtelenül az elhunytakat ábrázolták, később azonban — és ez igen szellemes feltevése Heuzeynek — az istenített halottak és a halotti istenségek összezavarásával átalakulnak isteni képmásokká (χθόνιοι δαίμονες — χθόνιοι θεοί.). Ugyanez az álláspontja nagyrészt H. B. Waltersnek is,<sup>2</sup> aki hivatkozik Pausanias egy helyére, ahol a sírokba adott vázákon Persephoné, Déméter és Gaia képmásai, mint a halottakat protegáló istenségek képviselői szerepelnek.<sup>3</sup> Nem sokban különbözik ezektől Furtwängler Adolf véleménye sem,<sup>4</sup> aki az archaikus görög időkben sírba kerülő női maszkokban és mellképekben a «Dea Mater» eszménynek képviselőit, megtestesítőit látja, mert ez nemcsak a termékenység istenasszonya, de egyszersmind a lelkek istennője és a halottak védelmezője is. Szerinte ezek a szobrocskák mindmegannyi «Δημήτρεϊς» voltak.<sup>5</sup> A protoméknak és maszkoknak e szimbólikus és kultikus vonatkozásai mellett igen érdekes véleményeket találunk ez álarcok és mellképek formai eredetére is.

A maszkok nyilvánvalóan a mykenaei aranylemezekből készített álarcokkal<sup>6</sup> tartják a rokonságot, amint például néhány bronzból készült

<sup>1</sup> «Catalogue d. fig. ant. de terre-cuite du Louvre». Paris, 1923, p. 59 sq. és p. 240—41.

<sup>2</sup> «Cat. of the terracottas in the British Museum». London, 1903. Introduction, p. XXXI.

<sup>3</sup> II. 11. 3.

<sup>4</sup> «Slg. Sabouroff, II». Einleitung, S. 12 f.

<sup>5</sup> V. ö. Salzmänn: «Nécropole de Camiros» vonatkozó helyeit.

<sup>6</sup> L. V. Stais: «Mycenaean collection of the National Museum». Athens, 1926. p. 35 sq.



hasonlóan korai példányban<sup>1</sup> is ezeknek utódait kell látnunk. Más-  
képpen áll azonban a «protomé» eredetének kérdése. Heuzey<sup>2</sup> az  
egyiptomi mumia-maszkokban látja formailag is ezeknek őst, míg  
mások az archaikus korszakban igen elterjedt anthropoid-szarkofágok-  
ban találják meg ennek a típusnak eredetét; ezekből származtatják  
egyszerű lerövidítés útján a fej és a mell egy részének kivágásával e  
mellképeket.<sup>3</sup> Furtwängler ellenben a sírok mellékleteként már igen  
korai időkből ismeretes álló és ülő női szobrocskák lerövidítésének  
tartja a női «protomékat», melyek tehát technikai egyszerűsítés útján  
jöttek létre, rendeltetésük szerint pedig falon való elhelyezésre voltak  
szánva, amit bizonyít a rajtuk kivétel nélkül megtalálható egy-két  
lyukacska is, melyek nyilvánvalóan a felerősítés, a felfüggesztés céljából  
kerültek a protomékre, valamint az agyag-maszkokra is.<sup>4</sup> Ez magyaráz-  
hatja azt is, hogy ezek mind hátsó oldal nélkül készültek, ami éppen alkal-  
mazásuk módja miatt szükséges is volt. A sírokban talált protomé és  
álarcok eredetének kérdését különben csaknem mindenki érintette, aki  
az antik terrakották történetének vagy valamely nagy lelőhelyének  
publikációjával foglalkozott.<sup>5</sup>

Ily maszkok és protomé sírokba helyezésének szokása különben  
sokáig tartotta magát, és mint jellemző példát említsük meg E. Pottier  
és S. Reinach észleletét, akik a myrinai sírmező feltárása alkalmával a  
nagy számú Kr. e. IV. századi terrakotta között a Kr. e. V. század első  
felének stílusában készített maszkokat és protomékat is találtak. Az ily  
tárgyaknak sírokba tevését gondosan megőrző és fenntartó hagyomány,  
úgy látszik, e votív tárgyak eredeti régi stílusához is ragaszkodott, amint  
erre más szempontból jó példát nyújt a tanagrai sírokban a Kr. e. IV.  
századból származó kecses nőalakoknak a Kr. e. VII. század végén már

<sup>1</sup> Furtwängler: «Bronzen». E. Curtius és Fr. Adler szerkesztette «Olympia»  
IV. kötet. VI—VII. táblák.

<sup>2</sup> Id. mű id. h.

<sup>3</sup> H. B. Walters id. mű id. h. — H. Wachtler: «Die Blütezeit der griechischen  
Kunst im Spiegel der Reliefsarkophage». Leipzig, 1910. S. 4. Anm. 1.

<sup>4</sup> Id. mű id. h.: «Nur eine abgekürzte Darstellungsweise ist die in Form von  
Brustbildern...»

<sup>5</sup> Egyebek közt l. Perrot—Chipiez: «Histoire de l'art dans l'antiquité». Tome  
III. p. 173 sq. — Hamdy—Reinach: «Une nécropole royale à Sidon». Paris, 1892.  
p. 127—178. — Collignon: «Les statues funéraires dans l'art grec». Paris, 1911.  
p. 11—17 és 360. sq. — G. Mendel: «Cat. des sculptures grecques, romaines et  
byzantines des Mus. Imp. Ott». Constantinople, 1912. Vol. I. p. 219 sq.

megjelenő és attól kezdve állandóan forgalomban lévő, az utókortól «pappas»oknak nevezett idollokkal való keveredése.<sup>1</sup>

E rövid típus- és jelentéstörténeti bevezetés után mutassuk be gyűjteményünknek e fentebb jellemzett körbe tartozó darabjait, amelyek közül hét darab származik Görögország területéről, nyolc darab viszont Délitáliából, túlnyomórészt Tarentumból. A protomé száma nyolc, ebből négy egészben van meg, míg négyből csak a fej maradt épségben. A maszkok száma három, egyéb reliefek száma négy. Ez utóbbi négy dombormű kiegészítése az emlékanyagban rendelkezésre álló hasonló darabok alapján nagyjából elképzelhető.

## I. SZIGORÚ STÍLUSÚ NŐI MELLKÉPEK (PROTOMÉK) GÖRÖGORSZÁGBÓL.

Az e csoportba tartozó női protomé a mellett, hogy valamennyien Görögország földjéről valók, még abban is megegyeznek, hogy a Kr. e. V. század első felében készültek. Mind a négy protomé komoly tekintetű női istenséget ábrázol, akiben a legnagyobb valószínűséggel Démétér kell látnunk, akinek a görög halotti kultusszal való kapcsolatai részben a görög alvilágban lejátszódó szép mitoszából is ismereteseek.<sup>2</sup>

1. *Nagy női protomé* (25. kép). Sárgás vörös agyag. Mag.: 22 cm. Több darabból némi hiánnyal újból összeállítva. A felületet mindenütt erős földpátréteg borítja, úgy hogy az egykori színezésből mindössze a fehér fedőfesték nyomai láthatók. — A protomé alul erősen kiöblösödik és némi tagolást mutat. A fejet alacsony diadém és alóla kibuggyanó, középen elválasztott és hullámosan tagolt vastag hajtömeg veszi körül; két vékony hajfürt a fül alatt kígyózva hull a vállra. A fej tetején két lyuk szolgált a felfüggesztésre.

E darabunk nagy elterjedtségnek örvendhetett<sup>3</sup> és valamelyik boeotiai terrakotta műhely alkotásának kell tartanunk, bár teljesen hasonló példányok Lokris-

<sup>1</sup> «La nécropole de Myrina», vol. II. p. 325 sq. — Oroszlán: «Az antik terrakotta-gyűjtemény katalógusa». Budapest, 1930. 32. l.

<sup>2</sup> V. ö. Roscher: «Myth. Lexicon». II. Sp. 1284: «Déméter und Kora (Persephoné)» és a Pauly—Wissowa: «Realencyclopädie» IV. Sp. 2713 ff., ugyanezen címszó alatt.

<sup>3</sup> V. ö. Winter: «Die Typen der figürlichen Terrakotten» I. S. 242. Nr. 8. — Azonos példány a drezdai Antik Szoborgyűjteményben (Albertinum), l. Arch. Anzeiger 1891. S. 166 Nr. 10. — Hasonló példányok továbbá a berlini és müncheni Antiquariumban, továbbá a hágai Scheurleer-gyűjteményben; l. G. W. Lunsingh Scheurleer: «Katalogus» (1909). Nr. 216. Pl. XIX.





25—26. kép. Nagy női mellképek (protomék) Boeotiából.

ból<sup>1</sup> is ismereteseek. Már jóval korábbi példányokat ismerünk Rhodosról és Cyprus szigetéről,<sup>2</sup> amelyek e típus eredetére is fontos analógiák. A protomé keletkezését a Kr. e. V. század legelejére kell tennünk.

2. *Nagy női protomé* (26. kép). Téglaszínű agyag. Mag.: 25 cm. Törött, a bal fül körül apró zúzódásokkal. Az egykor gazdag színezésből a piros és sárga színek nyomai még felismerhetők. — A protomé mellrésze kevés tagolást mutat. A fejen keskeny diadém és fátyol. Alatta középiűt elválasztott, két sor, csigákba göndörödő haj. A fülben nagy korongos fülbevaló. A fátyolon sárga színnyomok, míg közvetlenül a haj fölött végigfutó keskeny szalag vörös volt s a fül mellett lefutó hármas fonatban végződött. A mellén két sor piros ponttal jelzett melldísz maradványa, a fej tetején egy lyuk szolgált a felfüggesztésre.

E darabunk az előbbivel egy időben és egy helyen keletkezhetett. Több azonos vagy igen hasonló példányban ismeretes.<sup>3</sup> A protomé stílusa a legteljesebben emlékeztet a korai anthropoid szarkofágokéra.

3. *Kis női protomé* (27. kép). Téglavörös agyag. Mag.: 12.5 cm. Apróbb zúzódásoktól eltekintve, pl. a fülkagyló lepattant, ép. Az egész felületen elszórtan fehér fedőfesték nyomai, melyek felett a mellkép alján még látható a sárga színezés némi maradványa. — Az eddigiekhez hasonló diadém alatt egyenlő hullámokkal barázdolt hajtömeg veszi körül a fejet. A mellkép alul erősen kiöblösödik, de egyébként kevésbé tagolt. A fej tetején a felfüggesztésre szolgáló két lyuk.

Az ügyes munka, melynek közelebbi lelőhelye ismeretlen, de valószínűleg szintén az előbbiekhöz közelálló műhelyek egyikének alkotása, igen erős rokonságot mutat az e korból származó cyprusi női protomékkal<sup>4</sup> és valószínűleg onnan származott át Görögországba, ahol szintén elterjedhetett, mert több példányban ismeretes az antik terrakották emléktárában.<sup>5</sup>

4. *Kis női protomé* (28. kép). Szürkés-sárga agyag. Mag.: 14 cm. Teljesen ép. A mellképet majdnem bevonó fehér fedőfesték-réteg fölött kék és piros színezés nyomai.

Az eddigiektől egészen elütő típusú női mellkép. A fejen magas diadém, alatta

<sup>1</sup> Az athéni Nemzeti Múzeumban 4190—91. sz. darabok Locrisből valók, továbbá a párisi Louvre is őriz hasonló, Lokrisből származó protomét; I. Charbonneau: «Les terres cuites grecques», Paris, 1936. Nr. 28, pl. 26.

<sup>2</sup> L. P. Herrmann: «Gräberfeld von Marion». S. 187 ff.

<sup>3</sup> V. ö. Winter id. m. I. S. 237 Nr. 5. — Az athéni Nemzeti Múzeumban két példány (1765. és 1769. sz.) a boeotiai Tanagrából. E két darab bizonyítéka annak, hogy a tanagrai műhelyek kezdettől végig a kor kívánalmainak megfelelő típusok gyártására rendezkedtek be. — Hasonló protomékat őriz még a berlini Antiquarium, a párisi Louvre terrakotta-gyűjteménye, továbbá a londoni British Museum. (L. az id. m.)

<sup>4</sup> V. ö. Salzmann: «Nécropole de Camiros», tabl. 12, 13, 24. — L. még Heuzey: «Recherches sur les figures des femmes voilées de l'art grec» a Monuments grecs 1873. köt.-ben.

<sup>5</sup> Teljesen azonosnak látszó példányt találunk a Loeb-gyűjteményben; I. Sieveking: «Sammlung Loeb» I. S. 9. T. 13., 2., továbbá hasonló a hamburgi múzeum antik terrakottái között: Arch. Anz. XLIII. Sp. 373 Abb. 87. Mercklin közlése szerint ez utóbbi példány állítólag Levadhiából való. — V. ö. még: Winter, id. m. I. S. 242. Nr. 9. és Arch. Anzeiger, 1889, S. 91. Nr. 14.



hullámosan tagolt hajfürtök. A diadémról kétfelől fátyol hull a vállra. A két kéz kecses mozdulattal a keblen pihen. A diadém a színnyomok szerint kékre, a haj vörösre volt festve; a bizonyára gazdag színezésből ma csak ennyi ismerhető fel. A felfüggesztésre szolgáló lyuk ez alkalommal a homlok fölött, a hajban van elhelyezve.

Protoménk az eddigieknél jóval nagyobb testkivágást mutat és anatómiailag is pontosabban követi a test felületének ábrázolását, emellett a két kéznek és karnak is helyet szorít a domborművön. Ehhez a tipushoz már nincs köze sem a korai anthropoid szarkofágoknak, sem a mumiamaszkoknak. Sokkal inkább helytálló itt Furtwänglernek a bevezetésben közölt véleménye, mert ez a finom, rendkívül ügyes technikával és mintázással készített mellkép a korabeli ú. n. peploszos női alakok lerövidítésének látszik. A nagy szobrászat e méltóságosan komoly és ünnepies alakjainak, az argos-sikyoni szobrásziskola e jellemző alkotásainak ügyes, sok változa-



27—28. kép. Kis női mellképek (protomék) Görögországból.

tossággal és kecsességgel készített kicsinyített másai is szerepelnek úgy a boeotiai, mint az attikai-athéni és korinthosi terrakotta-műhelyek termékei között és rendkívül nagy számban maradtak reánk. Feltétlenül ezen iskolák valamelyikének körébe tartozik protoménk is, melynek lelőhelyét közelebbről nem ismerjük. Az agyag alapján, bár ez nem mindig megbízható adat, mellképünk valószínűleg egyik attikai-athéni műhely alkotása és keletkezésének idejét a Phidiast közvetlenül megelőző évtizedre tehetjük.<sup>1</sup>

A típus kedveltségére és elterjedtségére nézve jellemző, hogy a myrinai temető feltárása alkalmával talált Kr. e. V. századból származó mellképek kivétel nélkül ezt a típust mutatják. L. Pottier—Reinach id. m. id. helyén.

<sup>1</sup> A protomé típusára l. Winter id. m. I. S. 249. Nr. 1., továbbá Bull. Corr. Hell. III. 1879. S. 33. Nr. 5. Teljesen hasonló hajviselet látható a Lenormant által

## II. FÉRFI MASZKOK GÖRÖGORSZÁGBÓL.

E csoportba három, férfistenséget ábrázoló maszk tartozik. Közülük az első még az archaikus művészet terméséből való, a másik kettő azonban már a Kr. e. V. század második felének művészi felfogását képviseli. Az istenmaszkokat közelebbről megnevezni csak fenntartással lehet. Mindhárman annyira közelrokon típusokon alapulnak, hogy elnevezésük akár mint Zeus, akár mint Dionysos vagy Asklepios vagy Hades helyes lehet, annál is inkább, mert semmiféle különleges attribúció nem különbözteti meg őket. Az említett istenségek pedig ezekben az időkben *arctípusban* még nem mutatnak minden kétséget kizáróan megkülönböztető és jellemző jegyeket. Jelen esetben még arra sem gondolhatunk teljes bizonyossággal, hogy elsősorban a halotti kultusszal összefüggő férfistenségek jöhetnek-e csak számba? Ezek a maszkok kerülhettek sírmellékletekként a halottakkal együtt a föld alá, de kerülhettek a szegényebb emberek fogadalmi ajándékai gyanánt a templomok és szenthelyek leltárába is. És annál bizonytalanabbul állunk e téren, mert egyetlen adatot nem tudunk e darabok előkerülésének körülményeiről, úgyhogy a lelhely ismeretének hiányában a készítő műhelyeket is csak általánosságban tudjuk «Görögország» elnevezéssel lokalizálni. Az egyes darabok rövid jellemzésénél meg fogjuk kísérelni ugyan, hogy a darabok közelebbi, valószínű keletkezési helyét is meghatározzuk, ez azonban teljes bizonyossággal éppen a fentiek miatt aligha sikerülhet.

5. *Kis archaikus férfigaszok* (29. kép). Sárgásbarna agyag. Mag.: 10.6 cm. Teljesen ép. A gazdag színezésből ma már csak a fehér fedőfesték nyomai láthatók. — A kis maszk kivitelében, melynek párdarabját az antik terrakották között nem ismerem, a bronztechnika hatása nyilvánul. Az arc sima, részlet alig van rajta. A két fül egészen eláll, amit talán a maszknak a falon való kiterítésével magyarázhatnánk,

«Aphrodite à la colombe»-nak nevezett hasonló protomén, *Gaz. arch.* II. (1876) p. 133, pl. 31. V. ö. továbbá *Winter id. m.* I. S. 44. Nr. 4. és S. 63. 1—3. — A peploszos nőalakok eredetének és a terrakotta plasztikában való elterjedésének kérdésével eddig a legbővebben foglalkozik H. Poulsen: «Der strenge Stil» című tanulmányában. (*Acta Archaeologica*, Vol. VIII. Kopenhága, 1937. és kny.) Az általa közzétett típusok közül főleg az Abb. 6., 31., 32., 34., 44. és 48. szám alattiak mutatnak protoménkkal igen közeli rokonságot. Poulsen tanulmánya különben a peploszos nőalakoknak a terrakotta kisplasztikában való szereplésének kérdését tisztázza és értékesek azok a megállapításai, amelyeket egyfelől a nagyplasztika és a terrakotta-emlékek, másfelől a bronz kisplasztika és a terrakotta-szobrocskák kölcsönös egymásrahatásának mértékére nézve fejtett ki.



de lehet, hogy a készítő gyakorlatlansága nem volt képes a fület perspektivikusan megmintázni. A haj alig kiemelkedő egységes tömegben veszi körül a fejet. A bajusz és a végén kissé kihajló szakáll is egységesen, részletezés nélkül van mintázva. Nyilvánvaló, hogy mind a haj, mind pedig a bajusz és szakáll festéssel volt megkülönböztetve. A két szemrés meglehetősen szűk és ferdénvágott, a hosszúkás szemgolyó kissé kiemelkedik. A felfüggesztésre szolgáló lyuk a fej tetején van elhelyezve. A maszk kivitelében tehát a bronztechnika ismeretéről és hatásáról tanuskodik. Lehetne bronzöntés céljaira szolgáló eredeti mintának is tartani, melyről később készítették el az öntőformát. Hasonló típusu fejeket az argoszi és aeginai (?) bronzplasztika emlékei között találhatunk, bár tökéletesen azonos típusú fejet nem ismerek ez emléktanyagban sem.<sup>1</sup> Szükségesnek tartom azonban megemlíteni, hogy az antik vázafestés figurái között is találkozunk hasonló arc- és fej-kiképzéssel. Hivatkozunk e területen Euthymidesnek, Phintiasnak, valamint «Kleophradesfestő»-nek tulajdonított váza képekre, melyeken egészen a mi maszkunkra emlékeztető fejtipusokkal találkozunk, természetesen a más technika által okozott különbségek leszámításával.<sup>2</sup>



29. kép. Kis archaikus férfi maszk  
Görögországból.

Ha most meg kellene jelölnünk az istenséget, amelyet e maszkban megörökítettek, habozás nélkül Dionysost neveznénk meg, kinek a korai ábrázolásai között mind a bronzplasztika, mind a vázafestés emlékein hasonló típussal többször találkozunk.<sup>3</sup>

Mindent egybevéve maszkunk a Kr. e. V. század első évtizedeiben valamely korinthosi vagy attikai terrakotta műhelyben készülhetett.

<sup>1</sup> V. ö. E. Langlotz: «Frühgriechische Bildhauerschulen», Nürnberg, 1923. Taf. 28 a—c, 30, 53 d, stb., melyek távolabbi analógiákat mutatnak. Hasonlóságot látunk azonban az athéni Nemzeti Múzeum egy, állítólag az aeginai bronzöntőműhelyből származó bronzfejében, mely nemcsak általánosságban, hanem részleteiben is egyezéseket mutat a mi maszkunkkal. L. Collignon: «Hist. de la Sculpture», I. fig. 151. és V. Stais: «Marbres et bronzes du Musée National», Athènes, 1910. p. 284. Nr. 6446.

<sup>2</sup> V. ö. Pfuhl: «Malerei und Zeichnung der Griechen», Bd. III. vonatkozó képeivel.

<sup>3</sup> L. Pfuhl id. m. III. Abb. 319. és 379. — A vázafestés típusainak a terrakották között való előfordulására l. Oroszlán: «Szilénosz-szobrocskák a Szépművészeti Múzeum antik terrakotta-gyűjteményében», Petrovics Emlékkönyv, Budapest, 1934, 9. skk.

6. Nagy, diadémos férfimaszk (30. kép). Téglaszinű agyag. Mag.: 25.5 cm. Több helyütt törött, a felület erősen sérült. A szinezésből ma a fedőfestés csekély nyomain kívül semmi sem látszik. — Jóságos, nyugodt tekintetű férfiarc, melyet dús haj és szakáll övez, mely egyformán csigákba göndörödik. A száj fölött tömött bajusz. A fejen hatalmas diadém, melynek közepén van a felfüggesztésre szolgáló két lyuk elhelyezve.



30. kép. Nagy férfi maszk Görögországból.

Maszkunknak párdarabját eddig még nem sikerült a terrakotta emléanyagban megtalálnom.<sup>1</sup> Annál inkább megvan ez a férfi-, helyesebben istentípus a nagy plasztika emlékei között; ezek hatása alatt kellett maszkunknak létrejönnie. A Kr. e. V. század közepén nagy számban lépnek föl a görög szobrászatban a jóságos tekintetű, komoly és méltóságos, szakállas istenszobrok, melyeknek fejét diadém vagy hajszalag díszíti. Dús, fürtökre vagy csigákra bontott haj és szakáll övezi arcukat, tektonikailag is a rendíthetetlen nyugalom és jóságos erő kifejezését kölcsönözve nekik. Ugyanezek az arctípusok előfordulnak hermákon és gemmákon is.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Távolabbi hasonlóságot mutat a heidelbergi egyetem antik gyűjteményének és a müncheni Museum f. ant. Kleinkunst-nak I—I terrakotta férfimaszkja.

<sup>2</sup> V. ö. Bulle: «Der schöne Mensch im Altertum» 2. Aufl. Sp. 495—499. Taf. 228—230, továbbá G. E. Rizzo: «Conosciamo noi Fidia? ...» Dedalo, VII.



Zeus, Asklepios, Dionysos, Hades és Poseidon egyformán ebben az alakban jelennek meg e szobrok között és csak a kezükbe adott kifejező és jellemző attribútum adja meg a szobrok tulajdonképpeni meghatározását. Ezek a szobrok, melyek részben már Phidias működésének megállapított időhatárai közé esnek, kétségkívül az isteneszmények kifejlődésének klasszikus korából valók és hatásuk a művészet egyéb ágaiban is szemmelláthatóan jelentkezik. Ezeknek sorába számít a mi istenmaszkunk is, mely joggal viselhetné akármelyik fenti istenség nevét.

Készítési helye feltétlenül Görögország egy közelebbről meg nem állapítható terrakotta műhelye, keletkezésének idejét pedig a Kr. e. V. század harmadik negyedére tehetjük.



31. kép. Dionysos-maszk Görögországból.

7. *Magas diadémmal ellátott férfinaszok* (31. kép). Téglaszínű agyag. Mag.: 16.5 cm. A dombormű baloldala törött, de nagyobb hiányok nincsenek. Fehér színnyomok elszórva a maszk egész felületén. — Szakállas istenmaszk magas diadémmal. A haj lazán hullámos tömegben van mintázva. A felfüggesztésre szolgáló lyukakat a diadém közepén helyezték el. Arndt szerint a maszk a phidiaszi időkből való,<sup>1</sup> míg evvel szemben Sieveking szerint a maszk keletkezése idejének megállapítását nehezíti, hogy benne a régebbi archaikus stíluselemek az újabbakkal

1926. pag. 273—290., hol a leginkább számba jövő, legismeretesebb istentípusok csaknem mind megtalálhatók.

<sup>1</sup> «Bärtige Göttermaske phidiasischer Zeit...»

keverten jelennek meg.<sup>1</sup> Maszkunk, mely valószínűleg Dionysost ábrázolja, egyike a jobban elterjedt és több hasonló példányban reánk maradt istentípusoknak; bizonyosan görög — talán attikai — műhely terméke és a Kr. e. V. század második feléből, esetleg a századforduló idejéből való.<sup>2</sup>

### III. NŐI PROTOMÉK DÉLITÁLIÁBÓL.

E négy női mellkép egynek kivételével, mely Cumaeból való, a tarentumi terrakotta-műhelyek termékei közé tartozik. Kettő közülük még az archaikus stílus gyermeke, a másik kettő ellenben a Kr. e. 420—380 körüli időből való. A mellképek valamennyien töredékesek, csak a



32. kép.  
Archaikus női mellkép Cumaeból.

tagolt hajviselettel, mely az egyiptomi hajviseletre emlékeztetően a fül alatt is széles és hasonlóan tagolt fonatokban folytatódik. A felfüggesztésre szolgáló lyuk a fej tetején van elhelyezve.

fej maradt meg, a mellrész elpusztult. Az eddigiekhez hasonlóan szintén istenségeket ábrázolnak és pedig valószínűleg Démétért vagy Korát, kiket egész Magna Graeciában és Siciliában megkülönböztetett módon tisztelték.<sup>3</sup> Mivel az istennők a halottkultusszal állottak elsősorban kapcsolatban, feltehető, hogy ezek a protoméink sírok feltárása alkalmával kerültek napvilágra.

8. *Archaikus női protomé feje* (32. kép). Sziürkéssárga agyag. Mag.: 10 cm. A haj a homlok felett egy darabon lezúródott. Fehér festés nyomai. — A fátyollal letakart női fej az archaikus fejek szokott típusát mutatja apró barázdákkal

<sup>1</sup> «Sammlung Loeb», I. S. 9.

<sup>2</sup> Teljesen azonos példány a Slg. Loeb-ben, id. m. Taf. 13. l. — Továbbá a British Museumban és a Louvrebán; Walters id. m. p. 216. pl. XXIII. és Heuzey: «Les fig. ant. de terre cuite du Musée du Louvre», Paris, 1883. pl. 19. 2. — Hasonló két maszk a madridi antik gyűjteményben, A. Laumonier: «Cat. de terres cuites du musée arch. de Madrid», Paris, 1921. p. 21, nr. 52—53. pl. XVI. 14 és XVII. 11. — A típus legszebb emléke a Louvre gyönyörű Dionysos-maszkja, melyet a haj közé elhelyezett szőlőlevelek tesznek felismerhetőbbé. L. Pottier: «Dipilos» Pl. 10. 204.

<sup>3</sup> L. a 60. lap 2. számú jegyzetét.



Hasonló típusú fejeket leginkább az álló női szobrok között találunk.<sup>1</sup> Így a mi terrakotta gyűjteményünkben is van hasonló fejcskénk, mely e darabunkkal egyazon időből származhat.<sup>2</sup> Mellképünk lelőhelye Arndt adata szerint Cumae, ahonnan néhány hasonló protomét, illetőleg fejet ismerünk az emléanyagban.<sup>3</sup> Keletkezését a Kr. e. V. század elejére tehetjük.<sup>4</sup>

9. *Archaikus női protomé feje* (33. kép). Szürkéssárga agyag. Mag.: 15 cm. A fej ép, sőt a protomé mellrészéből is maradt egy darab. Sok helyütt fehér fedőfesték nyomai. — Archaikus női fej. A három sorban elhelyezett apró gömböcskékben alakított hajat széles, diadémszerű szalag zárja le, e fölött fátyol vagy kendő. A protomé alakja teljesen hasonló lehetett az itt 1—2. szám alatt bemutatottakéhoz. A felfüggesztésre szolgáló két lyuk a fej tetején van elhelyezve.

Az előbbivel egykorú archaikus protomé Arndt adata szerint Tarentumból való, amit egyfelől az agyag, másfelől a típus is igazol, melynek több példányát láthattam Triesztben, Leccében és Tarantóban, az ottani múzeumok anyagában. A protomé keletkezésének ideje megegyezik az előbbiével.<sup>5</sup>

10. *Fátylas női fej protoméről* (34. kép). Sárgásszürke agyag. Mag.: 14.3 cm. A fej ép, de a mellképből csak kis



33. kép.  
Archaikus női mellkép Tarentumból.

<sup>1</sup> V. ö. Winter, id. m. I. S. 105. Nr. 5. és 6.

<sup>2</sup> L. Oroszlán: «Az antik terrakotta gyűjt. kat.» 41. lapon a 3., 4. és 6. számú darabot.

<sup>3</sup> V. ö. Arch. Anz. 1895. S. 219—20. Nr. 2. Drezda, Albertinum. Az arc-típus és a haj elrendezése is hasonló. A darab Itáliából való. L. még a Mon. ant. d. R. Accad. dei Lincei, I. p. 44. — L. továbbá Gabrici: «Cuma» a Mon. Ant. dei Lincei XXII. kötetében, Tav. LXXI—LXXIII., valamint A. Levi:

«Le terrecotte figurate del Museo Nazionale di Napoli» pag. 106 sq., hol nagyszámú hasonló típusú cumaei terrakottáról olvashatunk.

<sup>4</sup> A Tarentumból való egyes daraboknál közölt irodalom mellett a tarentumi terrakottaplasztikát ezideig egyedülálló összefoglaltságban tárgyalja Lili Frankenstein: «Tarentiner Terrakotten» (Studien zur Kunstgeschichte Grossgriechenlands) című — sajnos — ki nem nyomtatott disszertációja (Greifswald, 1921), melynek rövid kivonata a Jbuch d. d. arch. Inst. 1925. évfolyamában jelent meg. A munkát még 1926-ban Berlinben elolvashattam K. A. Neugebauer és W. von Massow urak szíveségéből, akik ezt nekem elhozatták Greifswaldból.

<sup>5</sup> V. ö. Winter, id. m. I. S. 110. Nr. 8 és S. 244. Nr. 11. — L. még A. Martini: «Guida di Taranto». (1933.)



34—35. kép. Női mellképek (protomék) Tarentumból.

rész maradt. — Fátyollal borított női fej. A fátyol alatt hajkarikával összefogott hullámos, középtűt elválasztott dús haj, melynek végső fürtjei csaknem a vállig csüngenek. Az arc a tarentumi jellegnek megfelelően széles. A fülben díszes fülbevalók. A protomé megmaradt részén a háromszög-alakban kivágott chiton és fölötte lévő köpeny redői látszanak. A jobb vállon szögletes tárgy, valószínűleg az  $\times$ -végű fáklya, melyet tarentumi szobrokon és reliefeken igen sokszor találunk.

A ruhaviselet és a jobb vállon látható fáklya nyomai kétségtelenné teszik az ábrázolt istennő személyét. Kora ez, vagy Démétér, esetleg Persephoné, kik teljesen egyforma tiszteletben részesültek a tarentumiak részéről Magna Graecia e gazdag városában, honnan való Arndt adatai szerint is protoménk.<sup>1</sup> A fej kétségtelenül tarentumi eredetre mutat és a legközvetlenebbül kapcsolódik a tarentumi Kr. e. IV. századból való tarentumi antefixek női típusaihoz, melyeket még a délitáliai éremművészettel lehet szoros összefüggésbe hozni.<sup>2</sup> A fej mintázásában jelentkező szigorú stílus és a fellazított hajviselet nehézzé teszi a mű pontos datálását, azonban aligha tévedünk, ha a Kr. e. V. század legvégére, esetleg a IV. század legelejére tesszük emlékünket, mely igen sok példányban és változatban maradt fenn a tarentumi terrakotta kisplasztika hagyatékában.<sup>3</sup>

11. *Fátylas női fej protoméről* (35. kép). Téglaszínű agyag. Mag.: 11 cm.

<sup>1</sup> L. a Démétér, Kora és Persephoné tiszteletére vonatkozó fenti jegyzetet. Továbbá A. J. Evans cikkét a *The Journal of hell. Stud.* VII. (1886) kötetében 1. lap skk.

<sup>2</sup> V. ö. az antefixekről szóló fentebb említett tanulmányom megállapításaival.

<sup>3</sup> A típus igen sok példányban maradt meg a délolaszországi múzeumokban és Triesztben, továbbá más európai múzeumokban is. L. Winter, id. m. I. S. 117. 5. —



A fej ép, de a földpát réteg szinte teljesen beborítja. — Az előbbivel rokon alkotású női fej, melyet hullámosan tagolt, kis fürtökből álló hajkoszorú övez, ebben gyűrűszerű diadém; emögött fátyol szorítja le a haját.

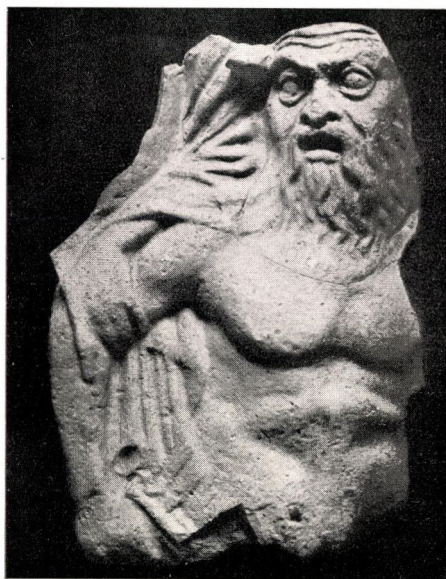
Az újra szereplő fátyol és az előbbivel rokon arctípus itt is megadja azt a lehetőséget, hogy az előbb említett istenségek valamelyikének ábrázolását láthassuk e fejben, mely Arndt adatai szerint biztosan Tarentumból való. A típus elterjedtségéről tanúságot tehetnek azok a szicíliai terrakotta mellszobrok, is, melyeket a palermói és más szicíliai múzeum őriz és amelyek részben Agrigentumból, részben Siracusából valók.<sup>1</sup> E darabunk keletkezésének idejét nagy valószínűséggel az előbbivel azonos időre tehetjük.

#### IV. KULTUSZDOMBORMŰVEK TÖREDÉKEI ÉS ÖNTŐMINTÁI TARENTUMBÓL.

E csoportba ismét négy emlékünkhöz tartozik. Kettő egy-egy relief töredéke s a tarentumi helyi istenségek vagy heroszok valamelyikének szóló votum volt, míg a másik kettő ily domborművek előállítására szolgáló öntőminta töredéke. Mind a négy méltóan illeszkedik bele terrakotta-gyűjteményünk itt bemutatott relief-sorozatába és a tarentumi terrakotta kispasztika történetéhez értékes adalékul szolgálhat.

12. *Ifjat (heroszt) vivő kentaur domborművének töredéke* (36. kép). Téglaszínű agyag. Mag.: 21 cm. Az egykor tekintélyes méretű reliefből csak a kentaur feje, törzse, jobb karja és a hátán ülő alaknak balkarja és balkeze maradt meg. Szinezésnek nincs nyoma. — Szakállas kentaur, igen jellegzetes és kifejező, jól mintázott fejjel, jobb kezében valami tárgyat — lantot? — fog.

Az emléktárgyban fennmaradt párdarabok segítségével kiegészíthetjük



L. még a Journ. of Hell. Stud. VII. (1886) p. 29 no. 11. és Lenormant: «Notes arch. sur Tarente» Gaz. arch. 1881—2, p. 148 sq. pl. 36. — L. W. Amelung: «Studien zur Kunstgeschichte Unteritaliens und Siziliens» c. tanulmányát is a Röm. Mitt. XL. 1925. S. 181 ff.

<sup>1</sup> V. ö. Rizzo: «Busti fittili di Agrigento» Öst. Jhefte XIII. (1910) S. 63 ff. Taf. 1—2. és P. Marconi: «Plastica agrigentina II.» Dedalo, IX. (1929) pag. 650—51.

36. kép. Ifjatvivő kentaur domborművének töredéke Tarentumból.

a domborművet: a kentaur, mely egyik kezében lantot fog, a másikkal nagy vázát vagy borosedényt ölel magához, hátán ifjút — héroszt — visz, ki bal kezével a kentaur jobb karjába kapaszkodik. A tarentumi agyagplasztikának ezt a jellemző és szép töredékét stilisztikus alapon a Kr. e. V. és IV. század fordulójára kell helyeznünk.<sup>1</sup>

13. *Fekvő szakállas férfi felsőteste* (37. kép). Sárgásszürke agyag. Mag.: 14,2 cm. A fej, melyről letörött a tarentumi heroszokra és istenekre oly jellemző diadém, eléggé ép. A mell elhajlásával mutatja, hogy félig fekvő alakhoz kellett tartoznia. Festés nyomai nem találhatók. — Az erősen elcsavarodó felsőtesten a tarentumi terrakotta szobrászatban tipikus, szakállas és bajuszos fej ül. Az emléanyagban nagy számmal lévő párdarabok alapján a töredék könnyen kiegészíthető: a hérosz vagy isten balkarjára támaszkodva félig ült, félig feküdt a klinén. Az ilyenfajtajú reliefek felső része csaknem szoborszerűen volt megmintázva, míg a kliné a rajta elhelyezett alsótesttel együtt reliefszerűen volt kialakítva. A fekvő férfiben akár a



37. kép. Fekvő férfi reliefjének töredéke Tarentumból.

Tarentumban erősen chthonikus értelemben imádott Dionysost, akár valamelyik tiszteletben álló heroszt: Tarast, Phalantust ábrázolhatták. Töredékünk valószínűleg a Kr. e. V. század végéről való.<sup>2</sup>

14. *Fogadalmi relief öntőmintájának töredéke* (38. kép). Szürkésbarna agyag. Méretei: 33:24 cm. Csak az öntőminta kisebbik fele maradt meg, az is két darab-ból van összeillesztve. Hátsó oldala kismított, rajta még az egykorú felirat (mesternév vagy mesterjegy): «TEΛΛΗ». Az öntőmintán álló istennőt látunk peploszban, fején fátyollal, kezében csészével. Az arctípus és a hajviselet közelrokon a 34. és 35. képeken látható istennőkével. Mellette kliné része, rajta fekvő férfi két térdével és lábszárával.

Ezek a domborművek, melyek Tarentumban nagy kedveltségnek örvendtek, rendszerint klinén fekvő istenséget és mellette álló vagy ülő istennőt ábrázoltak.

A csoportot olykor egy-egy álló paripa vagy lófej egészíti ki. Az előbbi csoportot ábrázoló domborműveken A. J. Evans megállapítása szerint vagy Démétér és Hades, vagy Dionysos és Persephoné—Gaia együttese szerepelnek, minden esetben chthonikus értelemben, az alvilági kultusszal való kapcsolatukban.<sup>3</sup> Tehát ez a relieftípus —

<sup>1</sup> L. Winter id. m. I. S. 210. Nr. 4. Továbbá v. ö. Petersen: «Verschiedenes aus Südtalien», Röm. Mitt. XII. S. 137 ff. Nr. 17.

<sup>2</sup> L. Winter, id. m. I. S. 201. Nr. 9 és S. 203. Nr. 4, 11, stb. — L. továbbá A. Levi, id. m. Fig. 28, 30, 31, melyek mind ily klinén fekvő istenségeket ábrázolnak. — A heroszok és istenek, valamint a dioszkurok tiszteletére nézve I. A. Martini: «Guida di Taranto» 3. kiad. 1933, valamint E. Petersen: «Dioskuren in Tarent», Röm. Mitt. XV. S. 1. ff.

<sup>3</sup> «Recent discoveries of tarentines terracottas», Journ. of Hell. Stud. VII., (1886) p. 1. sq. Ns. 16, 19, 20. — V. ö. még A. Levi, id. m. p. 25, nr. 88, fig. 27.





38. kép.



39. kép.

Öntőminták töredékei Tarentumból  
(Jobbról az öntőmintával készített másolatok.)

bár rokon a különben elterjedt halotti lakoma ábrázolásokkal — azokkal teljesen mégsem azonosítható, a különbséget a sajátos tarentumi kultuszok magyarázhatják meg. A különben sok változatban fellépő domborműves öntőmintánkat a Kr. e. IV. századra, sőt esetleg még valamivel későbbi időre is tehetjük.<sup>1</sup>

15. *Öntőminta töredéke lépő ló elülső részével* (39. kép). Szürkésbarna agyag. Méretei: 16:26.5 cm. A fennmaradt rész ép. A hátsó felület kisimított. — Büszkén lépő ló elejét őrizte meg számunkra öntőmintánk. A ló háta fölött kantharosz látszik. Mind a ló, mind a kantharosz a tarentumi Herosz-reliefeknek állandó tartozékai. Valószínűleg ilyenhez tartozott, esetleg a Dioszkurok tiszteletére fogadott domborműnek volt a mi töredékünk is kiegészítő része.<sup>2</sup>

Ugy hisszük, nem volt felesleges bemutatni terrakotta-gyűjteményünknek e még soha sehol behatóbban nem ismertetett darabjait,<sup>3</sup> amelyek a közzétett archaeologiai emlékanyagnak értékes gyarapodását jelentik és kiváltkép tarentumi darabjai bírnak e kultuszcentrum ismeretetésével újabban feltűnően sokat foglalkozó irodalom számára különös fontossággal.

*Oroszlán Zoltán.*

<sup>1</sup> V. ö. Winter, id. m. I. S. 203. 5. és 204. l., valamint Arch. Zeitung 1882, S. 287. 3. és S. 294.

<sup>2</sup> V. ö. Winter, id. m. I. S. 204. 5. — Arch. Zeitung 1882, S. 312. Nr. 45. Milani: «Studi e materiali» I. p. 155 no. 120 és 124, és p. 157 no. 48.

<sup>3</sup> E sorozat minden tagját megfelelően, bár röviden ismerteti a gyűjtemény katalógusa (lásd fentebb), egy darabját pedig Hekler Antal is leírta röviden a Művészet 1915. évf.-ban megjelent, a gyűjteményt ismertető kis cikkében (83—87. ll.).



## RÓMAI IFJÚFEJ EGY ATHENI SÍREMLÉKRŐL.

Az itt közölt ifjúfej (40—42. kép) berlini magángyűjteményben van, a tulajdonos lekötelező szívességgel engedte át számomra közlésre. 1926-ban atheni műkereskedésben vásárolták és megbízható adatok szerint, amelyeket Brückner Alfréd is megerősített, a Keramaikosból származik (mag. : nyakkal együtt : 25 cm, nyak nélkül : 2 cm). A hajon még jól láthatók az egykori vörös festés nyomai. Hátul megvan az aediculafal maradványa, ennek alapján az ifjút számos analogiára támaszkodva, mint fülkés keretben nyugodtan álló alakot kell elképzelnünk. A kidolgozás különlegesen finom. Az arckifejezésben ifjúi frissesség helyett valami melankólikus nyomottság érezhető. A részletformák kezelése a korai császárságra jellemző előkelő tartózkodásról tanúskodik. A közelebbi időbeli meghatározásra a hajviselet ad megbízható útbaigazítást. A fejtetőn finom legyezőszerűen tagolt, egymásra rétegződő és előrefésült haj elől könnyedén hullámos, dús fürtökben hull a homlokba. A hajtömeg nem simul rá laposan a koponyára, hanem lépcsőzetesen, mint a «lépcsős hajviselet» előzménye helyezkedik el. Ily módon a datálással a Kr. u. I. század 40-es éveibe jutunk.

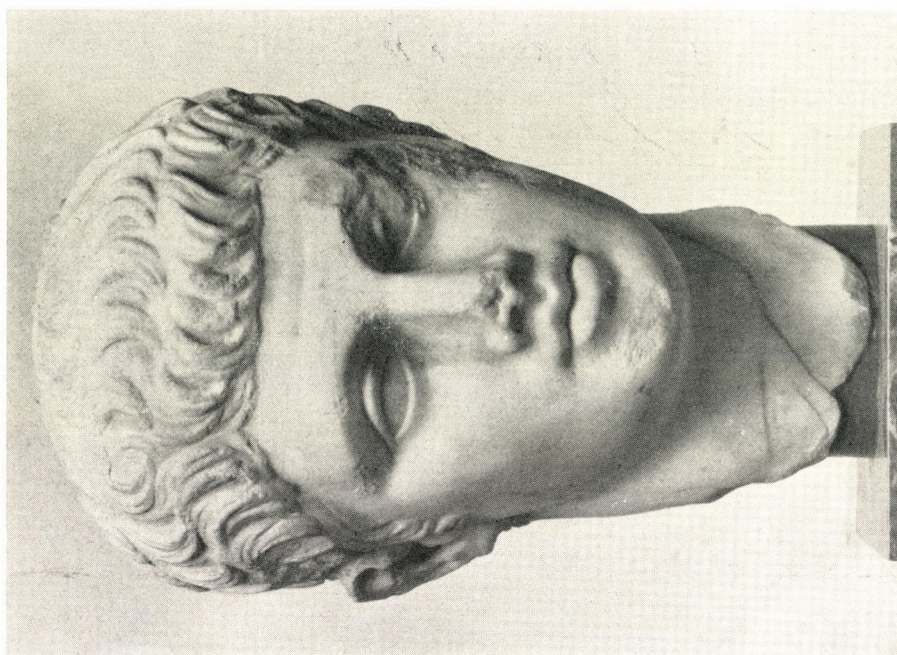


40. kép.

A «lépcsős hajviselet» további előzménye a braunschweigi Claudiusfej : A-B 1175-6, a hajviseletre vonatkozólag l. a kopenhágai Caligulát : A-B 1171-2. Atheni lelőhelye ellenére az ifjúfej a legnagyobb valószínűség szerint előkelő római ábrázol; nemcsak a viselettörténeti jegyek, hanem a feszültségnélküli, kissé nyomott szellemiség, továbbá az előkelően tartózkodó kifejezés mind amellet szólnak, hogy az ábrázolt nem görög, hanem római. Az etnikai kérdésben természetesen nem lehet kézzelfogható bizonyítékot hozni — egy azonban biztos, hogy a berlini márványfej a kora császárkori atheni síremlékművészet legértékesebb maradványai közé tartozik.

*Hekler Antal.*





41—42 kép.



## RÓMAI KÖEMLÉKEK KETHELYEN (SOPRON VM).

1. *Medusa lefejezése.* (43. kép.) Vastag vakolatréteggel borított kőrelief a templom előcsarnokába befalazva. Az érmeken, falfestményeken, vázákon és kőreliefeken számos példányban ismert és a IV. század elején keletkezett görög eredetire visszavezethető háromalakos kompozíció a kethelyi domborművön új változatban jelenik meg. Minden más példánytól eltérően, Medusa itt teljesen ruhátlan és a Perseus mellett ábrázolt Athena sziklás táj mögött merül fel. Míg a tájképi háttér ábrázolása ezen a reliefen festői jellegű, addig ugyanez a jelenet két másik, Pannoniából származó példányon [1. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, lelőhely : valószínűleg Aquincum, (44. kép) Arch. Ért. 1889. 159 skk. — Arch. Ep. Mitt. 1890, 49 sk. — Pfuhl, Malerei und Zeichnung, III. 642-3, II. §. 767. — Robert, Sarkophag-



43. kép.

Kethely.



44. kép.

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.



45. kép.

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.





46—48. kép.  
Kethely.



49. kép.

Kethely.

reliefs III, 3, 403. — Amer. Journ. of Arch. 1933. XIII. tábla, 1.—72. 1. 11. sz. — 2. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Vácról (elhelye valószínűleg Aquincum), (45. kép) Arch. Ért. 1889. 160. — Arch. Ep. Mitt. 1890. 50 sk. — Athena elhagyásával az eredeti kompozíció itt lerövidített formában jelenik meg] a klasszikus reliefstílust képviseli.

2. *Háromalakos fülkés síremlék felső része.* (46—49. kép.) A templom külső falába van befalazva. A hosszúkás fülkében három félalakot látunk. Jobbról szakállas férfi, aki baljában irattekercset tart, balról az akkor jeleivel meggyőzően ábrázolt anya, jobb kezében gyümölcsös gally, bal kezét gyöngéden lánya vállára teszi — végül középen a fiatal, az anya vonásaival rokonarcú leány, aki mindkét kezével szőlőfürtöt tart. A két nő nyakát és ruházatát dús ékszerek borítják. Fejükön az ismert, ú. n. noricumi fejkötőt viselik (Geramb : Steierisches Trachtenbuch, Die norisch-pannonische Tracht, 196 skk.). A nőkkel ellentétben a férfi haj- és szakállviselete megfelel a koraantoninusi idők római divatjának. Mindhárom fejen világosan felismerhetők az egyéni jegyek, a tekintetben pedig pathosz sötétlik. A síremlék, mely az emlékfaj legkiválóbbjai közé tartozik, a férfi haj- és szakállviselete alapján teljes bizonyossággal a Kr. u. 2. század harmadik negyedére tehető.

*Hekler Antal.*



## LUCIUS VERUS ÜVEGPORTRÉJA.

Néhány évvel ezelőtt került budapesti magántulajdonba egy adaljai (Kisászsia) földmunkáknál talált, 6 cm magas, öntött római üveg-mellkép. (50—51. kép). Anyaga sárgás üveg, amelyen az öntés nyomai varratok és belső léghólyagok alakjában még világosan felismerhetők. Igen jó fenntartású, a fej maga teljesen sértetlen, csak a hermaszerű mellkép széle töredezett le a jobboldal kivételével. A hajban helyenként vasrozsdá nyomai láthatók.

Komor, szenvedélyes tekintetű, sasorrú férfit ábrázol a mellkép, akinek arcát mélyen a homlokába fésült, apró fürtökbe göndörödő dús haj és közepes hosszúságú szakáll keretezi. Noha az öntött üveg-technika inkább sommásabb kezelési módot tesz indokolttá, a hajkezelés szinte bronzeredetű sejtető, finom cizellálásra emlékeztető gondos és részletes kivitelről tanúskodik. A szakáll ugyan már elnagyoltabb, de kettéosztott volta még így is eléggé érvényesül. Maga a mellkép teljesen ruhátlan és igen takarékos, tektonikus, hermaalakú formát mutat.

Éremképekkel és szoborportrékkal való összevetés alapján már első pillantásra kétségtelen, hogy ez a pompás kis portré, amely nemcsak anyagánál és művészi kivitele gondosságánál, hanem ikonográfiai értékénél fogva is jelentős helyet tölt be a római portréművészet emlékei között, Lucius Verus császárt ábrázolja. A sötét, gyanakvó tekintet, a kampósan ívelődő orr, amely különösen éremképeken gyakori s inkább csak a többnyire kiegészített márványpéldányokon sikkad el, a haj és szakáll-elrendezés mind biztos ismertetőjelei az aránylag rövid ideig uralkodó, de számtalan, igen változatos típusokat felmutató éremképen és kerek portrén szereplő császár ikonográfiájának.

Az éremképek között a mi szempontunkból különösen az aureusoknak van jelentőségük. Ezeken 162—164 körül a leggyakoribb egy erőteljes, komor portrétípus, amelynek legtöbb példányán még a közvetlen életközelség ihletését érezzük.<sup>1</sup> Ennek a típusnak külső ismertetőjelei

<sup>1</sup> Griechische Münzen, Römische Münzen. München, 1910. Dr. Jakob Hirsch. Taf. XX, Nr. 1102, 1105 (aureusok, 164-ből Kr. u.). — Monnaies Romaines Antiques, Genève, 1924, Naville et Cie, VIII. Pl. 40. Nr. 1078 (AV, 162. Kr. u.).

az ívelt sasorr, dús haj és szakáll, amely rövid, tömötten göndörödő fürtökben keretezi az arcot.

Ezzel a típussal hozható leginkább kapcsolatba az üvegportré, amely valószínűleg ugyancsak ezekben az években, 163—4 táján keletkezett. Anélkül, hogy a rendelkezésre álló emléanyagban pontos analógiáját tudnánk megnevezni, mint hozzá legközelebb állókat említhetjük a tarragonai márványfejet<sup>1</sup> és a Marengóból a turini múzeumba került életnagyságon felüli ezüstmellképet.<sup>2</sup> Mindegyik igen jó fenntartású, az orr is töretlen. Jellemző sajátságuk a pathetikus kifejezés, amely a budapesti és a tarragonai példányt kapcsolja össze, míg az ezüstmellkép inkább a császár ravasz, gyanakvó lényét juttatja érvényre. A hajkezelés mindhárom példánynál egyező sajátságokat mutat. A legtöbb márványpéldány festői, futófúróval teljesen fellazított, a haját egységes nagy tömegben tartott kezelésével szemben, a haj ezeken a példányokon még önálló, tömött fürtökbe rendeződik, ami a turini és budapesti példánynál az anyag természetéből következik, a tarragonainál pedig valószínűen bronzmintaképpel és klasszicisztikus törekvésekkel magyarázható. A pathetikus kifejezés az előbbi portrékhoz kapcsolja a Louvre pompás, életnagyságon felüli példányát,<sup>3</sup> de ezen a haj és szakáll, mint a márványportrék egész hosszú során futófúróval van puha tömeggé festőien fellazítva.

A turini ezüstportré oldalratekintő ravasz pillantása a toulousei múzeum portréján<sup>4</sup> — amelyhez a kopenhágai múzeum egyik portréja<sup>5</sup> áll igen közel — és a berlini pompás mellképen<sup>6</sup> tér vissza, amit a fej oldalravezetése kísér a modenai múzeum fején,<sup>7</sup> a kapitoliumi múzeum példányán<sup>8</sup> és a másik kopenhágai fejen.<sup>9</sup>

Igen kevés adat áll rendelkezésre az irodalomban figurális öntött

<sup>1</sup> Poulsen, Frederik, *Sculptures antiques de Musées de Province Espagnols*. p. 40, Tarragona 4, Pl. XXXIII, Fig. 53.

<sup>2</sup> *Archaeol. Anzeiger*, 1936, 429—432, Abb. 1.

<sup>3</sup> Hekler, *Bildniskunst*, Taf. 269a.

<sup>4</sup> Espérandieu, *Recueil général...*, II. Nr. 987.

<sup>5</sup> Ny Carlsberg Glyptotek, *Billedtavler til Kataloget over Antike Kunstvaerker*, Kjobenhavn, 1907. 708. sz.

<sup>6</sup> *Kurze Beschreibung der antiken Skulpturen im Alten Museum, Berlin*, 1922. Nr. 377. Taf. 73.

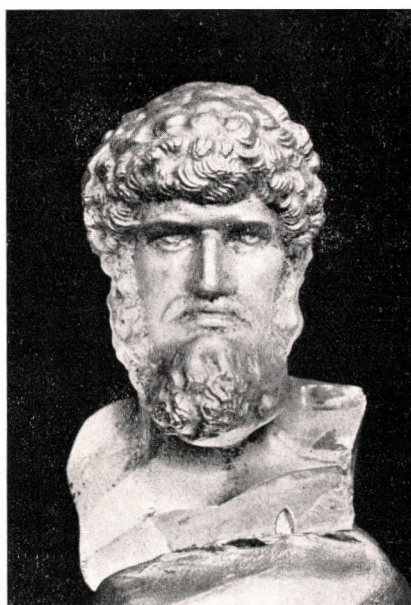
<sup>7</sup> Poulsen, Fr., *Portraitstudien in norditalienischen Provinzmuseen*, S. 41. Nr. 2. Abb. 92.

<sup>8</sup> Hekler, *Bildniskunst*, Taf. 269b.

<sup>9</sup> *Billedtavler*, Nr. 707.



üvegtárgyakról. Kisa is egész röviden foglalkozik velük.<sup>1</sup> Megállapítja, hogy üvegből készült egész emberi alakokat (Venus, trónoló Kybele stb.) csak a syriai partvidék amulettjei között találunk. Ezeket az alakokat, mint egyiptomi mintaképeiket is, valamint a római-alexandriai eredetű mellképeket tömören állították elő, részben színes pasztából szabadon modellálva, részben öntve. Öntés útján készült egy ifjú rómainak a Kr. u. 3. sz. 1. feléből való 8 cm magas azurkék üvegmellképe, amely valószínűleg mint itáliai importáru jutott műkereskedésből a kölni



50—51. kép. Római üvegmellkép.  
Budapest. Magántulajdon.

Niessen-gyűjteménybe.<sup>2</sup> Amelung Pollak közlése alapján egy római műkereskedésből párizsi magángyűjteménybe került 10 cm magas üvegportréről tesz említést, amely valószínűleg a fiatal Marcus Aureliust vagy Commodust ábrázolja.<sup>3</sup> Legújabbán Hirschnél tűnt fel egy női

<sup>1</sup> Kisa, *Das Glas im Altertume*, III. S. 763, Abb. 289 (S. 719).

<sup>2</sup> Hogy a mellkép nem Claudiuskori, mint Kisa közli, hanem a Kr. u. 3. század 1. feléből való, azt a togának Septimius Severus korában először jelentkező elrendezése önmagában is bizonyítja.

<sup>3</sup> *Röm. Mitt.* 1905. S. 134. Anm. 3.

fejet ábrázoló üvegmellkép.<sup>1</sup> A reliefek között megemlíthetők azok az üvegkorongok, amelyek a Julius-Claudiusi-család tagjait, köztük az idősebb Agrippinát ábrázolják<sup>2</sup> és a budapesti Nemzeti Múzeum üvegtöredéke, amelyre egy kis, 2,2 cm magas, az idősebb Faustina jellemző hajviseletét hordó, egyébként igen gyarló kivitelű, magas reliefben ábrázolt fejecske van ráforrasztva.<sup>3</sup> Amelung szerint ugyancsak öntés útján készült az a két színes, Augustus korában keletkezett női fej, amelyek közül a teljes példány a Konzervátorok palotájában, a töredékes pedig Strassburgban van.<sup>4</sup> Ezeken a haj fekete, az arc pedig sárgásra festett rózsaszínű. K. Bone viszont kimutatja,<sup>5</sup> hogy ezek a fejek szabadon voltak formálva s csak aztán égetve, éppen ezért az üveg elnevezést korrigálva, inkább email-fejeknek lehet azokat tartani.

Az üvegből öntés útján előállított apró szoborművek a drágakő-plasztika emlékeivel állnak szoros rokonságban. Az üvegalakok, mellképek valószínűleg a drágakőfigurák olcsóbb, könnyebben megszerezhető másainak foghatók fel, a nagyszámban fennmaradt, vésett drágaköveket pótló, minden gyűjteményt elárasztó üvegpasztákhoz hasonlóan. Furtwängler ezen a téren is elvégezte az első, alapvető összefoglalást,<sup>6</sup> amelynek keretén belül külön foglalkozik a portréábrázolásokkal is, és néhány egész kiváló kis portréfejet mutat be. Újabban megint felénk fordult az érdeklődés, Delbrück Nagy Sándor és Augustus,<sup>7</sup> Mercklin a hamburgi Múzeum Trajanus fejét,<sup>8</sup> Stegmann, aki a kérdéssel bővebben foglalkozik, az Eremitage három kis portréját közli.<sup>9</sup> Ezek mellé méltóan sorakozik az anyagban ugyan eltérő, de művészi szándékban ugyanebbe a körbe tartozó kis budapesti üvegmellkép is.

*Erdélyi Gizella.*

<sup>1</sup> Zahn Robert professzor szíves levélbeli közlése Hekler professzor úrnak, akinek engedélyével erre az adatra hivatkozhatom.

<sup>2</sup> Fr. Drexel: Ein Bildnis der älteren Agrippina. Antike Plastik, Walter Amelung, zum 60. Geburtstag, S. 67–72.

<sup>3</sup> Lelt. sz.: 33/1900, 54. Lelőhely: ismeretlen.

<sup>4</sup> Röm. Mitt. 1905. S. 130 ff. Taf. VI–VII.

<sup>5</sup> Röm. Mitt. 1908. S. 145. ff.

<sup>6</sup> Furtwängler, Antike Gemmen, III. S. 334. ff. 367. ff.

<sup>7</sup> Jb. d. Inst. XL. 1925. S. 8. ff. Taf. II–V.

<sup>8</sup> Arch. Anz. 1928, 487–8, Abb. 197. (Nr. 170–71.)

<sup>9</sup> Arch. Anz. 1930. I ff. Abb. 1–15. — Idevágó további irodalom: Bull. Antiqu. de France, 1898, 275, 288–90. (Babelon, Buste d'empereur en calcédoine.) — The Burlington Magazine, Vol. XI. Nr. L. May, 1907, p. 100 és tábla (Portrait Bust of Agrippina).



## AQUINCUMI VONATKOZÁSÚ KIADATLAN FELIRATOS KÖEMLÉKEK SZENTENDRÉRŐL.

A Szentendre területén fekvő római táborhely, *Ulcisia castra*<sup>1</sup> már eddig is szépszámu feliratos emlékekkel gyarapította Pannoniára vonatkozó ismereteinket.<sup>2</sup> A feliratok által szerzett adatok elsősorban a helyi táborra és a mellette elterült telepre (*vicus*) derítenek fényt. Tekintve azonban, hogy *Ulcisia castra*, amint a mérföldkövek bizonyítják,<sup>3</sup> az aquincumi tábortól csak nyolc római mérföldre feküdt, könnyen érthető erős kapcsolata a provincia székhelyével is. A katonai vonatkozások mellett erősen kidomborodik *Ulcisia castra*nak közigazgatási függése már *vicus* voltánál fogva és sok új adat vonatkozik a vallási, műveltségi, kereskedelmi szoros egymásra utaltságra.

A szentendrei római feliratok nagyobb része a tábor közvetlen közelében, attól délre elterülő későkori temetőből került elő. A temető nagykiterjedésű volt, központi része a Római sánc- és a Római temető-utcák határolta területre esik. Rendszeres ásatásokat több alkalommal is végeztünk. Így 1928. év végén és 1929. év elején a temető egy összefüggő egészét tártuk fel egy ókeresztény kis sírkamara környé-

<sup>1</sup> Rövid történetére v. ö. : *Kuzsinszky*, *Ulcisia castra* címszó a *Pecz-féle Ókori Lexikon* II, 1119. old. ; *CIL* III p. 458 ; *Graf*, A Pannonia ókori földrajzára vonatkozó kutatások áttekintő összefoglalása (*Diss. Pann. Ser. I. fasc. 5*). 1936. 100—101. oldal.

<sup>2</sup> Az újabban kiadott feliratos köemlékek megtalálhatók : *Kuzsinszky*, *Az Országos Magyar Régészeti Társulat Évkönyve* I (1920—1922), 22—23. old. ; *u. az*, *Arch. Ért.* XLIII (1929), 45. köv. old. ; *Nagy*, *Arch. Ért.* XLIV (1930), 242—243. old. ; *u. az*, *Asztrális szimbolumok a pannoniai bennszülött lakosság síremlékein*. Pannonia Könyvtár 6 (1935).

<sup>3</sup> *CIL* III 3738—3741. — Az *Itinerarium Antonini* az Aquincum-Crumerum szakaszon a két hely távolságát VIII római mérfölddel jelzi.

kén<sup>1</sup> (Reicher István budai gyáros birtoka, helyrajzi szám 1448). Mikor a római tábor területén 1934—35-ben kutatásokat végeztem, a korábbi felásott temetőrészlet mellett is több sírt bontottunk ki. Ezen síroknak jellegzetes sajátossága, hogy legnagyobb részük korábbi, felhagyott temetők sírköveiből lett összeállítva: ú. n. kőláda-sírok. Koruk a Kr. u. IV. század s részben átmennek az V. század elejére is. Mikor ez a késő-római temető használatban volt, *Ulcisia castra* nevét *castra Constantianára* változtatták.<sup>2</sup>

Az alább tárgyalandó sírköveket az 1928—1929. évi ásatások hozták napfényre. Jelenleg a szentendrei városháza előcsarnokában, az újonnan alapított lapidariumban találhatók.

\*

I. *Az aquincumi tűzoltóság különítménye Ulcisia castrában.* A szentendrei késő-római temető 17. sírjában másodlagos felhasználásban hat sírkövet találtunk. Ezek közül való a következő két sírkő.

1. Felső és alsó részén csonka sírkő. Magassága 97, szélessége 104 cm, vastagsága 12-től 24 cm-ig változik. A feliratos mezőt hármastag veszi körül, ezen kívül pedig borostyáninda díszítést kapunk, mely részben már hiányos (52. kép).



Felirata:

I · RVFVS · DO · M ·  
VET · LEG · II · AD · N · LX  
COLL · FABR · ECNTO  
P O S

52. kép. Jul. Rufus veteranus sírköve.  
(Szentendre, városháza.)

Olvasása: *I(ulius) Rufus do(mo) D[al]m[ata] vet(eranus) leg(ionis) II ad(iutricis) an(norum) LX. coll(egium) fabr(um) et cento(nariorum) pos(uit).*

<sup>1</sup> *Ulcisia castra* lakosainak részbeni kereszténysége mellett bizonyít egy ládaveret is. V. ö. Nagy, *Keresztény-római ládaveretek Szentendréről.* (Pannonia-könyvtár 19), 1936.; u. az, *I ricordi cristiano-romani trovati recentemente in Ungheria.* Atti del III Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Roma 1934), pp. 306, fig. 15.

<sup>2</sup> Egy palimpsest-szerű felirat is bizonyítja. Budapest Régiségei VII (1900) 60. old. 65 szám; CIL III 15172; Kuzsinszky, *Aquincum-Ausgrabungen und*



2. Egy sírkő két összetartozó darabból álló maradványa. Magassága 174, szélessége 112 cm. Hiányzik a sírkő felső része s a feliratos mező alja (53. kép). A feliratos mezőt léctag keretezi s egykor minden oldalán borostyánindával volt díszítve. A feliratos mező feletti részt díszes féloszlopok által keretezett fülke foglalja el, melynek közepén egy nagy koszorú foglal helyet. A mező jobboldali része hiányzik. A koszorú alsó részét szalag köti át, a felső részén lévő clipeus hiányzik. A koszorú közepét egy szőlőtő foglalja el fürtökkel és levelekkel. A féloszlop és a koszorú közti felső sarkot egy nagy levél tölti ki.

Ez a díszítés Pannoniában eddig csak Aquincumban fordult elő. Kettőt már régebben ismertettek,<sup>1</sup> egy kiadatlan példány van még az Aquincumi Múzeumban.<sup>2</sup> Ezek mind hiánysak, feliratuk nincsen s a tympanon is hiányzik. Egy hasonló díszítésű sírkövet az aquincumi polgárváros Aranyhegyi-patak menti temetőjében ástam ki s korát, Hadrianus uralmát, megadta a hozzátartozó égetett sír tartalma és az érem.<sup>3</sup>

Újabban Óbudán a Viharutca 22. számú ház előtt tártam fel egy sírt, melynek oldalait há-



53. kép. Cl. Trophimus sírköve.  
(Szentendre, városháza.)

Funde. 1934, S. 216, Nr. 153. — A Notitia dignitatum szerint *castellum Constantiae* (Occ. XXXIII 13—34).

<sup>1</sup> Kuzsinszky, Budapest Régiségei V (1897), 146—147. old. és Hampel, Arch. Ért. XXVII (1907), 318. old. 35. kép.

<sup>2</sup> Kuzsinszky, Aquincum-Ausgrabungen und Funde, 1934, S. 206, Nr. 343.

<sup>3</sup> Röviden említettem az Arch. Ért. XLII (1928), 108. oldalán. Képét hozza Kuzsinszky, Aquincum-Ausgrabungen... S. 202, Nr. 405, Fig. 145. — Ezzel a díszítéssel behatóan foglalkozik Erdélyi Gizella s keletkezésüket körülbelül a II. század közepére helyezi. A pannoniai síremlékek ornamentikája (Diss.), 1929, 15—16 old.

rom sírkő töredéke alkotta.<sup>1</sup> Ezek közül kettőnek felirata is volt s megállapíthattuk, hogy társulatok állították. Az egyikhez a *cives Agrippinenses Transalpini*, a másikhoz a *collegium fabrum* járult hozzá bizonyos összeggel (*ad hoc sepulcrum contulit denarios . . .*).<sup>2</sup>

A feliratos sírköveknél csak a féloszlopok által határolt fülkében a koszorúk maradtak meg a szőlőtőke kitöltéssel, a felső háromszögű lezárás hiányzott. Az ugyancsak ekkor talált harmadik sírkő maradványa azonban éppen a tympanont mutatja. A lezárás közepén Meduza-fő, a két sarokban delfinek foglalnak helyet, a szegélyező külső sáv egymás felé forduló S-ekből áll, melyeket függőleges pálcikák választanak el. A tympanon csúcsát egész palmetta, a sarkokat félpalmettás akroterionok foglalják el. Ezzel egyező teljesen az Aranyhegyi-patak menti temető sírkövének lezárása.

Az S-ekből alkotott díszítés, mely egy sajátos építészeti motívum,<sup>3</sup> Pannoniában csak Aquincumban fordul elő és csak azokon a sírköveken, melyeken a középmező szalagos koszorújában szőlőtőke foglal helyet. Ezek a sírkövek egyazon műhelyből kerültek ki, ahonnan a különböző collegiumok és a *cives Agrippinenses* is fedezték szükségleteiket. Drexel mutatott rá ezen építészeti motívum eredetére és arra az útra, melyen a katonaság közvetítésével a Kr. u. I. század elején Északitáliából a Rajna vidékére érkezett és ott gyökeret vert. Kölnből sem hiányzik.<sup>4</sup> Ezek a sírkövek mind a polgári lakosság emlékei, beleértve a collegiumokba tömörült veteranusokat is. A katonák síremlékeiről ezek a díszítések teljesen hiányoznak. Az előzmények, az egyszerű sírkődíszítés, — a tympanon csúcsánál a palmetta, a középmezőben a koszorú — a katonák sírkövein már korábban szerepelnek Aquincumban.<sup>5</sup> A növényi elemek túlzott kedvelése, mely minden rendelkezésre álló helyet kitölteni igyekszik, akkor kezd csak jelentkezni, midőn a nyugati invázió megkezdődik. Mivel ezek a sírkövek csak egy szűk területre, Aquincumra szorítkoznak, így a Rajna vidékén elterjedt építészeti motívum behozatalában a kereskedést űző kölni polgároknak is szerepet kell jut-

<sup>1</sup> Nagy, Ein neues Denkmal der Agrippinenses Transalpini aus Aquincum. Germania 16 (1932), S. 288—292, Taf. 16. — Kuzsinszky, Aquincum-Ausgrabungen . . . S. 191. Nr. 466, S. 217—218, Nr. 465, 464.

<sup>2</sup> A hozzájárulások összegéről tanulságos összeállítást közöl Saria, Eine Emmentaler Landmannschaft in Savaria. Pannonia, 1935. S. 171—179.

<sup>3</sup> Drexel, Germania 9 (1925), 34 ff.

<sup>4</sup> V. ö. Fremersdorf, Germania 9 (1925), S. 21. Abb. 1.

<sup>5</sup> Schober, Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien, Abb. 48.



tatnunk, akik itt tömegesen letelepedtek. Soraik közt bizonyára voltak sokan, akik a nyugati művészet elemeit, a formákat, ha másképp nem, úgy mintakönyvek útján magukkal hozták.

A sírkő felirata :	Olvasása :
CL <sup>v</sup> TR <sup>v</sup> OPHI <sup>v</sup> MO	Cl(audio) Trophimo
AN <sup>v</sup> N <sup>v</sup> LXXX	ann(orum) LXXX
H <sup>v</sup> S <sup>v</sup> E	h(ic) s(itus) e(st)
COLL FABR	coll(egium) fabr(um)
ET <sup>v</sup> CEN <sup>v</sup> POS	et cent(onariorum) pos(uit).

A *Trophimus* cognomen tartományunkban nagyon ritka. Egy Claudius Trophimus előjön Odessában (C I L III 7588). Pannoniában csak az Aquincumhoz tartozó *vicus Vindonianus*ban (Békásmegyer) fordul elő.<sup>1</sup> A ritkábban előforduló nevek közt találjuk Daciában<sup>2</sup> és Moesiában.<sup>3</sup> A szomszédos Noricumból csak Teurniában találjuk.<sup>4</sup> Leggyakrabban Dalmatiában fordul elő. Az előző feliratunkban, melyet ugyancsak a collegium fabrum et centonariorum állíttatott a legio II adiutrix egyik veteránusának, kiteve is találjuk a származási helyet *do(mo) Da[l]m[at](a)*.<sup>5</sup> Nagy a valószínűsége, hogy a mi Cl. Trophimusunkban is egy dalmatiai származású embert kell látnunk.

Sírköveink szorosan összetartoznak. Az elsőn az elhunyt neve nominativusban áll, de hiányzik az állítmány, a *h(ic) s(itus) e(st)*. A másik sírkövön az elhunyt neve dativusban van, de azért az állítmány ki van téve *h(ic) s(itus) e(st)*. Mind a kettőnél hiányzik a *D(is) M(ani-bus)* kezdő formula. Ezek a sajátosságok a korábbi pannoniai sírkövekre jellemzők s az I. és II. század fordulójára és II. század első évtizedeire utalnak.

Sírköveink díszítéseinek tárgyalásánál már meggyőződhattunk, hogy csak az aquincumi kőfaragóműhelyből származhattak, még pedig abból, mely huzamosabb időn át ellátta a collegiumok szükségleteit.

<sup>1</sup> CIL III 10570a.

<sup>3</sup> CIL III 14534<sup>1</sup>. 7588.

<sup>2</sup> CIL III 7647. 1061. 7940.

<sup>4</sup> CIL III 4746.

<sup>5</sup> Egy soproni sírkövön a származási hely megnevezése *nat. Dalmata*. CIL III 14355<sup>15</sup>.

Ezt a két sírkövet is egy collegium állíttatta, a *collegium fabrum et centonariorum*. Ulcisia castra a városi fejlődés magasabb fokozataiba sohasem jutott, megmaradt vicusnak. Közigazgatásilag Aquincum alá tartozott. A collegiumokról tudjuk, hogy alakulásuk elválaszthatatlan a városi szervezettől.<sup>1</sup> Így Ulcisia castrában collegiumok nem is alakulhattak s a feliratokban szereplő collegium nem más, mint a már ismert hasonnevű aquincumi collegium.

Az aquincumi *collegium fabrum et centonariorum* Aquincumban faragott sírkövei már a római korban kerültek Ulcisia castrába. Később római sírládák oldalaiul használták azokat s egy korai, felhagyott helyi temetőből valók. Az elhunytak, köztük az egyik a legio II adiutrix veteranusa, Ulcisia castrában telepedtek le, vagy hivatalos elfoglaltságuk ide kötötte őket. Mindenesetre még Aquincumban való tartózkodásuk idején léptek be tagul a collegiumba. Ezt a tagságukat Ulcisia castrába való távozásukkor is megtartották, mert csak így érthető, hogy sírköveiket a collegium állította. A lanuviumi *collegium Dianae et Antinoi* Kr. u. 136-ban kelt szabályzata ad útbaigazítást a collegiumok belső szervezetéről, a tagok jogairól, kötelezettségeikről. A távol meghalt tagok eltemetéséről és sírkőállításáról a collegium gondoskodott.<sup>2</sup> Ilyen esetet ismerünk már Pannoniából: az aquincumi *collegium cultorum* Aquincumban faragott sírkövet állít egy Intercisában elhunyt tagja sírjára.<sup>3</sup> Ilyen esettel állunk szemben sírköveinknél is.

Ha a *collegium fabrum et centonariorum*ot és a vele szorosan kapcsolatba hozható azonos rendeltetésű collegiumokat közelebbről vizsgáljuk, akkor az ulcisiai sírkövek történeti hátterét is megkapjuk. Ilyen rokonrendeltetésű aquincumi collegiumok a következők: *c. fabrum*, *c. centonariorum*, *c. dendrophorum*, *c. veteranorum*.

A *collegium fabrum et centonariorum* fentmaradt emlékei mind sírfeliratok.<sup>4</sup> Kettőt hoz már a Corpus (III 3554, 3569 = 10519), a két szentendrei követ pedig most ismertetjük. Ez a négy sírkő szorosan összetartozik s a collegium legkorábbi emlékei. Van még több kiadatlan sírköve is. Négyet már régebben szerzett az Aquincumi Múzeum, az

<sup>1</sup> V. ö. Kornemann, Collegium címszó a PW-RE. VII HB. 412.

<sup>2</sup> CIL XIV 2112, II 25–33.

<sup>3</sup> Nagy, Hogyan került M. Herennius Pudens sírköve Intercisába? Arch. Ért. XL (1923–1926), 114. köv. old.

<sup>4</sup> V. ö. korábbi fejtegetéseimet. Az aquincumi orgona feliratos bronzablája. Egyetemes Philológiai Közlöny 46 (1932), 92, köv. old.



ötödiket legutóbb Schmidt Miksa ajándékából ismerjük.<sup>1</sup> Ezek a sírkövek is még a Kr. u. II. századból valók, főleg annak első feléből. Ez a collegium egységes, önálló collegium volt. Waltzing ugyan kettőnek veszi s rövidített nevét a Corpusban is szereplő két kőnél *collegia fabrum et centonariorum*ra oldja fel,<sup>2</sup> mint az ilyesmire van is példa Brixianban<sup>3</sup> vagy Ariminumban.<sup>4</sup> A mi collegiumunk lényegére rávilágít az egyik kiadatlan sírkő felirata, melyen *coll. fabr. et centon. posuit* kitétel szerepel s így nem két, egyesült, hanem csak egy collegiumról van szó, mely nevét különböző foglalkozást űző tagjai után kapta (Aquincumi Múzeum, 340. lelt. szám). A *faber* név nemcsak ácsot jelent, hanem sok, más foglalkozást űzőket, első sorban azokat, akik kemény anyaggal dolgoznak. E név oly gyűjtőfogalom mint a görög τέκτων.<sup>5</sup> A *centonarius* alatt első sorban durva posztókészítőt értünk. A *cento* volt az a durva rongydarab, melyet ha ecetbe áztattak, rosszul égő anyag volt s a tűzoltásnál nagy szerephez jutott.<sup>6</sup> Ezért illették a tűzoltókat is e névvel. Egyesületük tűzoltótestület, mit világosan elárul egy veronai felirat<sup>7</sup> s így magyarázható az a carnuntumi felirat is, melyen *col(l). veteranoru(m) centonarioru(m)*ról szerzünk tudomást.<sup>8</sup> Az aquincumi feliratok nem emlékeznek meg a *collegium fabrum et centonariorum* tagjainak foglalkozásáról. Csak annyit tudunk, hogy a legio II adiutrix veteranusai is szerepelnek a tagok között. Ez a collegium részben *collegium tenuiorum* volt, a befizetett tagsági díjakból tagjainak eltemetéséről és sírköveiknek felállításáról gondoskodott. Ez a collegium töltötte be a városi tűzoltóság szerepét. Az aquincumi collegiumok között ez a legkorábbi s a feliratos emlékeink nyomán az I. és II. század fordulóján, Traianus uralkodása alatt már működött.<sup>9</sup> Székhelye a

<sup>1</sup> A kiadatlan sírkövekről rövid említést találunk. *Kuzsinszky*, Aquincum-Ausgrabungen . . . S. 166—168. Nr. 312, 296, 342, 340, S. 219. Nr. 502.

<sup>2</sup> *Waltzing*, Étude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains III. Nr. 321, 322.

<sup>3</sup> V. ö. CIL V 4368. 4386. 4396. 4397. 4406. 4416. 4422. 4454. 4459. 4477.

<sup>4</sup> CIL XI 418.

<sup>5</sup> Az ácsok aquincumi működésére v. ö. *Nagy*, Ácsszerszámokból álló tömeglelet az Aquincumi Múzeumban. Budapest Régiségei XII (1937), 155. köv. old.

<sup>6</sup> *Kubitschek*, cento címszó PW—RE. VI. HB. S. 1933.

<sup>7</sup> *Kubitschek*, Arch.-epigr. Mitt. XVII (1894), S. 164.

<sup>8</sup> CIL III 3438.

<sup>9</sup> Traianusnak Pliniushoz intézett levele bizonyítja, hogy ilyen tűzoltó collegium fabrumok az ő korában már nagy számban fennállottak. V. ö. Plin. ep. X. 34. «secundum exempla plurimum . . .».

táborváros (*canabae legionis II adiutricis*). Egyes sírkövek ugyanis még Hadrianus uralma előtt készültek, mikor a polgárváros a municipium rangját sem nyerte el, tehát ott ezelőtt collegiumok nem is alakulhattak. Ez a collegium oszlott fel később két különálló collegiumra, a collegium fabrumra és a collegium centonariorumra. Ugyanis semmi emlékünknincs arról, hogy mikor ez a két újabb collegium működött, a régi tovább is létezett volna.

Ez a felosztás szokatlan, mert épp az ellenkezője szokott előfordulni, mint erről a feliratos emlékek is beszámolnak. Nagy Constantinusnak 315-ben kiadott rendelete (*Cod. Theod.* XIV. 8, 1) is hasonló értelmű. Elrendeli, hogy minden városban, ahol *collegium centonariorum et fabrum* van, a *dendrophori* ezekbe olvadjanak be. Ebből jogosan az következik, hogy már korábban lehetett kiadva egy törvény, mely a *fabri* és *centonarii* collegiumait is egyesítette.

A *collegium fabrum*nak öt feliratos emlékét ismerjük Aquincumból. Egy oltárköfelirat megismertet az egyik praefectusukkal, aki egyúttal *d(ecurio) m(unicipii) A(quinci) II vir i(ure) d(icundo)* volt.<sup>1</sup> Korát közelebbről is meghatározhatjuk, mert a város a municipium rangot Hadrianus császártól nyerte el, amit az *Aelium* mellékneve bizonyít. A colonia rangot Septimius Severus császártól kapta, mert egy felirat 193-ban még municipiumnak nevezi (CIL III 10398), de 198-ban már mint coloniával találkozunk vele egy oltárkö feliratán (CIL III 14344). Oltárkövünket tehát még Kr. u. 193 előtt állították. Kr. u. 201-ből egy magisterének feliratát ismerjük (CIL III 3580), két más oltárkönek az állítója egyazon személy, aki a III. század elején a collegium praefectura (CIL III 3438. 10475). Közelebbről meghatározza azonban a *collegium fabrum et centonariorum* felbomlását egy újabb sírkő,<sup>2</sup> melynek díszítése a szentendrei egyik sírkövünkével, a Cl. Trophimuséval egyezik meg. Ez a sírkő betűtípusait tekintve, részben eltér a korábbi collegiumi sírkövektől s a jelenlévő *D(is) M(anibus)* formula is későbbre datálja. A gyárilag készített sírkő évtizedekig állhattott raktáron, vagy a megrendelő collegiumnál, mely azt tömegesen vásárolta. A sírkő felállítását így csak a Kr. u.-i II. század 50—60-as

<sup>1</sup> Kuzsinszky, Bud. Rég. XII (1937), 122—124. old., 46. kép.

<sup>2</sup> Nagy, Germania 16 (1932), S. 288. ff. Taf. 16, 3. Felirata: *D(is) M(anibus) | L(ucius) Val(erius) Seutes d(omo) Bessus | an(norum) LXXX. M(arcus) Ulp(ius) Phi | lumenus heres | ex tes(tamento) f(aciendum) curavit. | ad hoc sepul(crum) col(legium) | fab(rum) cont(ulit) [denarios) . . .]*



évei közé tehetjük. Így a collegium fabrum keletkezése ezt az időpontot megelőzi.

A *collegium centonariorum* feliratos emlékei közül kettőt pontosan lehet datálni. A Székesfehérváron talált oltárkövet a collegium egyik magistere állíttatta *Sedatus Augustus* tiszteletére Kr. u. 210-ben (CIL III 10335). A polgárváros tűzoltólaktanyájában talált orgona ajándékozási tábláján a *Modesto et Probo cos.*-nak megfelel a Kr. u.-i 228-ik év.<sup>1</sup> Egy újonnan publikált oltárkövön a collegium curiáinak zászlóvivőiről történik említés (*vexillarii*) s kora a III. század eleje.<sup>2</sup> Két sírkövet a II. század végére és III. elejére tehetünk.<sup>3</sup> A kövek lelőhelyei, elsősorban azonban az orgona lelőhelye, a collegium scholája után ez a collegium a polgári városnak volt a tűzoltósága. Ugyanakkor a collegium fabrum pedig a táborváros területén őrködött a tűzbiztonság felett s erre a szerepére utal az egyik aquincumi oltárkő<sup>4</sup> következő sora: «*duxit collegium s(upra) s(criptum) in ambulativis V. Kal. Aug.*», mely tűzoltógyakorlatozásra magyarázandó.<sup>5</sup>

A *collegium dendrophorum* létezését egy csonka sírkő tétélezi fel.<sup>6</sup> A *collegium veteranorum* rövidített jelzése egy publikálatlan sírkövön olvasható.<sup>7</sup> Közelebbi, bővebb adatokat ezekről a collegiumokról nem tudunk. A tűzoltásnál való szerepüket idegen példák bizonyítják.

A *collegium fabrum et centonariorum* valamint a belőle alakult újabb két collegiumnak működési idejét meghatározhattuk. A collegium fabrum et centonariorum az I. század végétől vagy a II. század elejétől, vagyis már Traianus uralmától működött Aquincum területén a II. század közepéig. Ez alatt a félszázad alatt a tagjairól való gondoskodáson

<sup>1</sup> Nagy, Egyet. Phil. Közl. 46 (1932), 92. köv. old.; Nagy, Az aquincumi orgona. (Aquincumi Múzeum kiadványa II), 1934. 11—12. old., 3. kép.

<sup>2</sup> Kuzsinszky, Bud. Rég. XII (1937), 101—102. old., 32. kép.

<sup>3</sup> a) CIL III 3583; b) Paulovics, Arch. Ért. XLII (1928), 214. old., 99. kép.

<sup>4</sup> CIL III 3438.

<sup>5</sup> V. ö. Hirschfeld, S. Ber. Akad. Wien, CVII (1884), S. 252; Liebenam, Zur Geschichte und Organisation des römischen Vereinswesen. 1889. S. 210; Waltzing, id. m. II. p. 354; Domaszewski, RE I. S. 1816; Kornemann, Collegium címszó RE. S. 476. — Rosszul értelmezi H. C. Maué, Die Vereine der fabri, centonarii und dendrophori im röm. Reiche. 1886. S. 53. és Praefectus Fabrum 1887. S. 76.

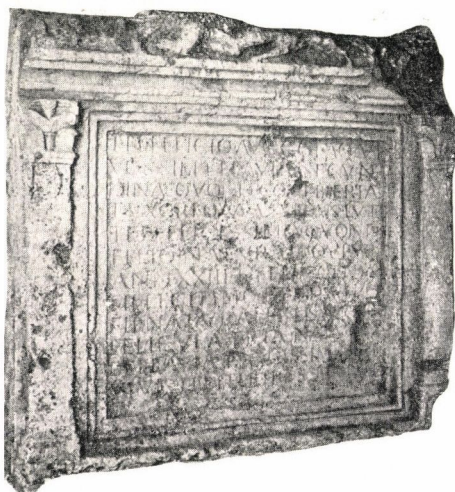
<sup>6</sup> Aquincumi Múzeum 401. szám. Kuzsinszky, Aquincum-Ausgrabungen... S. 71., Nr. 401. Ezen a sírkövön a coll(egium) után a találás idején egy D betűt láttam még.

<sup>7</sup> Kuzsinszky, Aquincum-Ausgrabungen... S. 194, Nr. 341.

kívül (lakoma, eltemetés, közös kultusz stb.) az államtól ráhárított közszolgáltatás fejében egyedül gondoskodott Aquincum táborvárosának és polgárvárosának tűzbiztonságáról. A városrészekben egyes különítményei székeltek.<sup>1</sup> Ezenkívül az aquincumi közigazgatási körzet alá tartozó helységekben is állított fel kisebb tűzőrségeket, így többek közt *Ulcisia castrában*, mint ezt új sírfelirataink is bizonyítják. Ennek a különítménynek elnevezése egy clastidiumi felirat<sup>2</sup> nyomán *coll(egium) fabr(um) et cent(onariorum) Aq(uincensium) consistent(ium) Ulcisia castris* lehetett. A II. század közepétől ulcisiai tűzoltóságra vonatkozó adatokat, feliratokat még nem ismerünk.

\*

II. *Titus Flavius Felicio augustalis és családja*. A 19. számú sírban másodszori felhasználásban került elő egy környéki mészkőből faragott



54. kép. T. Fl. Felicio és családjának sírköve, előoldal.

(Szentendre, városháza.)

sírkő alsó része. A megmaradt rész magassága 125, szélessége 128 s vastagsága 34 cm. Ha a sírkő hátoldalán ábrázolt emberi alak maradványát vizsgáljuk, akkor könnyű megállapítanunk, hogy emlékünkből ép állapotában a 3 m körüli magasságot közelítette meg.

Az előoldal (54. kép) felső része a háromszögű lezárással (tympanon), sarokdíszekkel (akroterion) és a nagy képmező az elhunytak ábrázolásával hiányzik. A nagy képmező és a felirat közti keskeny sávot egy csonka mitológus jelenet tölti ki: Actaeon bűnhődése. A jelenet egykor hornyolt kerettel volt körülvéve. Ez

alatt a felirat kettős léckeretes mezőben foglal helyet, melyet kétoldalt levéldíszes főben végződő félpillérek szegélyeznek. A sírkő

<sup>1</sup> Hasonló esetre v. ö. Kornemann, fabri címszó a PW—RE. XII. HB. S. 1918.

<sup>2</sup> CIL V 7357. Itt a placentiai tűzoltóságnak a clastidiumi vicusban állomásozó különítményéről történik említés: *collegium centona(riorum) Placent(inorum) consistent(ium) Clastidi*. V. ö. Kornemann, Collegium címszó 411—412.



hátoldalán fent egy jobbra előrelépő alak alsó lábszármaradványai, az alak baloldalán pedig egy kutya mellső lábai és testének fejnélküli kis része maradtak reánk. Mint előbb is jeleztük, innen könnyű megállapítani, hogy mily nagy rész hiányzik sírkövünkéből és sajnos, igen fontos részek, melyek a pontos megállapítást megnehezítik.

A hátoldal alsó részén nagyméretű szerzőszámbrázolásokat láthatunk, mint a kőfaragó mesterjeleit (55. kép).

A sírkő vastagsága (34 cm) a kőfaragót arra készítette, hogy a két keskeny oldalon is alkalmazzon térkitöltésre szolgáló díszeket, szőlőindán húsos leveleket és fürtöket (56. kép).<sup>1</sup>

Az előoldal feliratos mezője teljes s ha nem rongálódott volna meg, akkor a felirat

<sup>1</sup> A sírkövek keskeny oldalainak díszítése ritkán fordul elő. Egy mursai sírkövet idézhetek, melyet a legio II adiutrix egyik veteranusa állíttatott magának és feleségének. CIL III 3283; Vjesnik 1908/09. Nr. 362; Schober, Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien. S. 118, Nr. 260, Abb. 132.



55. kép. T. Fl. Felicio sírkövének hátoldala.

(Szentendre, városháza.)



56. kép. T. Fl. Felicio sírkövének keskeny oldala.

(Szentendre, városháza.)

olvasása különös nehézséget nem is okozott volna. A *D(is) M(anibus)* bevezető formula a félpillérek felső részein olvasható. Szövege feloldva a következőképpen hangzik :

*D(is) M(anibus) | T(itus) Fl(avius) Felicio aug(ustalis) col(oniae) Aq(uinci) vi | vos sibi et Flaviae Secun| dinae, quond(am) conlibertae | et uxori, quae vixit an(nos) LV et | T(ito) Fl(avio) Felicissimo quond(am) | filio naturali, qui vix(it) | ann(os) XXIII et T(ito) Fl(avio) Ingenuo | fil(io) legitimo et T(ito) Fl(avio) Felici | fil(io) naturali et Flaviae | Feliculae filiae naturali | et Flaviae Felicissimae nepti | vivis. T(itus) Fl(avius) Felicio s(upra)s(criptis) et sibi f(aciendum) c(uravit).*

A sírkő állítója T. Fl. Felicio, aki a colonia rangra emelt Aquincum augustalisa (*aug(ustalis) col(oniae) Aq(uinci)*). Ebből következtetést vonhatunk a sírkő korára ; megkapjuk a terminus postquem-et. Aquincum a feliratok tanúsága szerint Kr. u. 193 és 198 közt nyerte el e tisztséget Septimius Severus császártól. A colonia augustalisaival gyakran találkozunk (CIL III 3402, 3456, 3579, 3581, 13367). Számuk elegendő volt, hogy collegiumot alkossanak (CIL III 3579), melynek rendeltetése az előbb tárgyalt foglalkozás után elnevezett collegiumokétól merőben különbözött s tisztán kultikus jellegű.

Feliratunknak különös érdekességet az elhunyt családi viszonyainak bonyolult volta biztosít. Pannoniából más sírfeliraton még nem fordult elő a családtagok jogi helyzetének ily feltűnő módon való megkülönböztetése. A sírkövet az augustalis még életében (*vivos sibi*) állíttatta első-sorban volt libertájának és feleségének. A nő felszabadulása alkalmával kapta patronusa után a Flavia nevet s először *concubinatus*-ban éltek. Ez a viszony sírkövünk állításának korában már veszített korábbi megvetett helyzetéből s törvényesen is elismert.<sup>1</sup> A *matrimonium iustum*-ból származott gyermekek voltak a törvényes gyermekek s ehhez megkívántott a *ius civile* szerint, hogy mind a két félnek római polgárjoga legyen a *ius conubi*-val. A törvénytelen viszonyból származók a *spurii*. A *concubinatus* állandó viszonyt jelöl, s a belőle származók *liberi naturales* nevet kaptak. Jogviszonyuk változó volt, de azt lehet mondani, egy

<sup>1</sup> A *concubinatus*-ra vonatkozólag v. ö. Leonhard, *Concubinatus* címszó PW—RE. VII HB. S. 885. ff., Weiss, *Spurius* címszó, u. ott ; Steinwenter, *Naturales Liberi* címszó u. ott irodalommal ; Plassard, *Le concubinat Romain sous le haut Empire*, Thèse Toulouse 1921 ; Volterra, *Art. Concubinatus* az Enciclopedia Italiana-ban.



fokozatos megértésen alapuló és ebből fejlődő állapothoz vezetett.<sup>1</sup> Az öröklés tekintetében nagy korlátozások álltak fent s itt mutatkozott meg elsősorban a liberi naturales hátrányos helyzete. De miképpen a concubina társadalmilag egy bevett helyet biztosított magának a paelexszel szemben, úgy a liberi naturales helyzete is<sup>2</sup> kedvezőbb volt a spuriinál, bár a társadalmi felfogás ez utóbbiakat sem tekintette kivetetteknek.

A T. Fl. Felicio augustalis<sup>3</sup> és Flavia Secundina concubinatusából származó gyerekek liberi naturales voltak s ezt a sírkövön *filius* és *filia naturalis*sal jelezték. T. Fl. Felicissimus 23 éves korában halt meg, ketten még éltek: T. Fl. Felix és Flavia Felicula.

Mikor a concubinatusból házasság és Flavia Secundinából, a rab-szolgából felszabadított libertából *uxor* lett, az új törvényes matrimoni-umból, viszonyból származó gyerek, T. Fl. Ingenuus, *filius legitimus*-nak született.

A szülők különböző viszonyából született gyerekeknek így kétféle jogi helyzetük volt. A filius legitimus neve, bár ő volt a legfiatalabb, rögtön az elhunyt anyja és egyik elhunyt természetes testvére után szerepel a sírkövön és megelőzi idősebb testvérét és nővérét, akik filius és filia naturalis-ok.<sup>4</sup>

Minthogy az előoldal keskeny képmezőjének felső része hiányzik, az Actaeon bűnhődését ábrázoló jelenetet csak töredékesen kapjuk. A vadász Actaeon összerogyva védekezik kutyáival szemben, melyek büntetésül szétmarcangolják, mert a fürdőző Diana istennő után leselkedett. Az egyik kutya bal felsőlábszárába harap, egy másik ugróhelyzetben lehetett s a felső testébe haraphatott. Ez azonban, valamint Actaeon felső része is hiányzik s így nem állapíthatjuk meg hogyan védekezik a vadász és szarvassá való átváltozását miképpen fejezte ki a kőfaragó.

<sup>1</sup> Cod. Iust. V 27: *De naturalibus liberis et matribus eorum et ex quibus causis iusti efficiuntur.*

<sup>2</sup> Mispoulet, Du nom et de la condition de l'enfant naturel romain. Nouvelle Revue hist. de droit français et étranger IX (1885), p. 14—63; Gide, De la condition de l'enfant naturel et de la concubine dans la législation Romaine.

<sup>3</sup> Augustalisok concubinatusairól gyakran megemlékeznek a feliratok, amit származásuk is érthetővé tesz, gazdag felszabadultak voltak. CIL V 2523, IX 2368.

<sup>4</sup> A gyerekek jogi viszonyára és családi állásukra a törvényeken kívül sok új oldalról világítanak rá a feliratos emlékek is. V. ö. Mispoulet, id. m.; P. Meyer, Der Concubinat nach den Rechtsquellen und den Inschriften. 1895.

Pannoniában gyakran találkozunk Actaeon bűnhődésének az ábrázolásával.

A székesfehérvári püspöki palota kertjében látható töredéken<sup>1</sup> Actaeont féltérdeplő helyzetben kell elképzelnünk (57. kép). Felső testét clamys fedi, fején a növekedő agancsok láthatók. Jobbjával a jobb agancsát markolja meg, míg baljával az egyik támadó kutya ellen védekezik. Jobboldalon két kutya marcangolja.

A komáromi Jókai Múzeumban lévő ószőnyi tábla is (58. kép) csonka, a felső része hiányzik.<sup>2</sup> Actaeont álló, szinte nyugodt helyzetben látjuk. Meztelen testét csak melle felső részén takarja el átvetett clamysa. Feje és jobbjá hiányzik; de az utóbbi maradványából meg-



57. kép. Relief Actaeon bűnhődésével.

(Székesfehérvár, püspöki kert.)

állapítható, hogy könyökben megtörve felfelé tartotta. Valószínűbb, hogy a székesfehérvári példánnyal ellentétben, nem agancsát fogta, hanem egy lagobolont tartott s azzal akart lesujtani a jobb felső lábszárát marcangoló kutyára. Balkezevel a másik oldalon rátámadó kutya fejét fogja, hogy elháríthassa harapását. Lábán rövid csizmát visel. Durvább provinciális faragás.

A dunamenti Gross-Pechlarnban lévő reliefen Actaeon féltérdeplő helyzetben van ábrázolva.

Az emlék nagyon kopott, de azért kivehető fején a két kis agancs. Jobbjában botot tart ütésre emelve, balját csípőjére helyezi. Két kutya a ballábszárát harapja, egy harmadik pedig a jobb csípőjébe kap.<sup>3</sup>

A pettaui várostoronyban 1830 óta van befalazva egy durvafaragású reliefmaradvány, melynek csak a felső részén és a jobboldalán van kerete. Actaeon pedummal és a bal alsókarjára tekert átvetőjével

<sup>1</sup> Maionica und Schneider, Bericht über eine Reise im westl. Ungarn. Arch.-epigr. Mitt. I (1877), S. 164. — A töredéket felső részén hornyolt keret szegélyezi. Magassága 70, szélessége 80 cm.

<sup>2</sup> Csak említve van a Komárom c. folyóiratban.

<sup>3</sup> Fr. Ladek, Altertümer aus Niederösterreich. Arch.-epigr. Mitt. XVIII (1895), S. 32—33. Fig. 7.



igyekszik magát védeni kutyái ellen. Jobboldalon sziklákat látunk s köztük egy kecske feje látható.<sup>1</sup>

Pannoniában így eddig öt emléken találjuk meg Actaeon ábrázolását. E. Krüger foglalkozott legutóbb behatóan azokkal az ábrázolásokkal, melyek az északi tartományokban maradtak ránk s már ő három pannoniai darabot ismert.<sup>2</sup> Bőven kitér az Actaeon-mítosz elterjedésére s Fr. Marx<sup>3</sup> megállapításait magáévá teszi, hogy Actaeon ősalakjában egy ősrégi boeotiai vadászisten rejtőzik szarvakkal ellátott emberi alakban s Galliában egy azonos isten kultusza a római császárkorig fenntartotta magát (Cernunnos). Közvetlen összefüggést lát ez és a görög mintaképe között Ephesos és Massilián keresztül. Elterjedésére jellemző, hogy a szabad Germaniában is két példány került elő.<sup>4</sup>

Az Alpoktól északra előforduló Actaeon-ábrázolások különböző típusokra vezethetők vissza. Így nagy számban található meg a fürdőző Dianával közös jelenetben s ennek egy érdekes késő-római példánya a Kölnben készült s Leunában talált üveg-pohárka vésett ábrázolásán lelhető fel.<sup>5</sup> Önállóan, kikapva csak Actaeon bűnhődése, viaskodása



58. kép. Relief Actaeon bűnhődésével.  
(Komárom, Jókai-Múzeum.)

<sup>1</sup> Conze, *Römische Bildwerke in Österreich II* (1875), S. 11, Taf. VII, 2; Abramčić, *Poetovio. Führer durch die Denkmäler der römischen Stadt*. 1925. S. 157, Nr. 185.

<sup>2</sup> E. Krüger, *Der Telephos-Stein aus Arlon im Museum zu Luxemburg. — Actaeon im Norden*. *Trierer Zeitschrift* 4 (1929), S. 105—108, Nr. 19 (Gross-Pechlarn), 20 (Stuhlweissenburg), 21 (Pettau).

<sup>3</sup> Fr. Marx, *Actaeon und Prometheus* (Berichte der Ges. d. Wiss. Leipzig, Philolog.-hist. Kl. 58, 1906, S. 101 ff.)

<sup>4</sup> Krüger, *id. m.* 105.

<sup>5</sup> Krüger, *id. h.* 4—5. képek. — Ez a pohárka azon gyárban vagy műhelyben készült, honnan az Aquincumi Múzeum gladiátort ábrázoló kis vésett díszű pohara is kikerült. V. ö. Nagy, *Gladiator-ábrázolások az Aquincumi Múzeumban*. Budapest Régiségei XII (1937), 189—193. old., 6—9. képek.

kutyáival több feldolgozásból ismeretes. A szentendrei sírkő összerogyó helyzetben védekező Actaeonja a gyakoribb. Legközelebb áll hozzá a salzburgi Carolino-Augustum Múzeum csonka reliefje,<sup>1</sup> melynek felső ívalakú kerete a pannoniai-noricumi ú. n. kelta-barokk keretező díszítmény részlete s mint ilyen, korhatározó jelenség. Így ez egykorú a szentendrei példánnyal.

Elütő típust mutat a brigetiói relief. Az állóhelyzetben, nyugodt testtartásban ábrázolt Actaeon a bűnhődő Marsyas típusában jelenik meg, mint azt a győri reliefen vagy a szekszárdi szarkofágon láthatjuk.

Actaeon-ábrázolások a legváltozatosabb felhasználásban szerepelnek. Igen gyakoriak a síremlékeken. A székesfehérvári származhatik szarkofágról is, akárcsak a püspöki kertben mellette fekvő Iphigenia menekülését megörökítő jelenet. A brigetiói önálló, teljes táblakép s rendeltetése azonos sok más, a dunamenti lelhelyekről ismeretes mitológiai jeleneteket megörökítő és egykor síremlékeket, síraediculák oldalait díszítő féldomborművekével.

A pannoniai kőfaragóműhelyekbe az Actaeon-típusok eljuthattak mintakönyvek útján is, de az iparművészeti termékek ábrázolásai is termékenyítőleg hathattak. Elsősorban a nyugati terra-sigillata edények díszítéseire kell gondolnunk, mindenekelőtt a lezouxi<sup>2</sup> és a rheinzaberni<sup>3</sup> tálak Diana és Actaeon ábrázolásaira. Az idegenből importált terra-sigillata tálak díszítései nagy hatással voltak a tartományi fazekasokra is. Resatus bennszülött kelta fazekas még pogányteleki működése idején, a Kr. u. I. század végén,<sup>4</sup> a délgalliai díszes tálak típusait egyszerűen leönti, így a szarvasünőt tartó Dianát is.<sup>5</sup> A brigetiói relief Actaeon-típusát viszontlátjuk a Szőnyben legutóbb előkerült és még csak részben feltárt fazekasműhely anyagában egy kis bélyegzőn, mellyel a terra-sigillata edények tálformáit díszítették.<sup>6</sup>

Actaeon bűnhődésének ábrázolása elsősorban Dianával van kapcsolatban. Így szerepel gyakran a síremlékeken is. A salzburgi Carolino-

<sup>1</sup> Klose und Silber, Juvavum, Führer durch die Altertumssammlungen des Museums Carolino-Augustum in Salzburg. 1929, S. 62, Fig. 27.

<sup>2</sup> Déchelette, Les vases céramique ornés de la Gaule romaine, 74—76. típusok. — Többször fordul elő La Graufesenque-i fazekasoknál. *Hermet*, La Graufesenque II, pl. 22,192; 24,270; 89,2.

<sup>3</sup> Ludowici, V. M. 117.

<sup>4</sup> Nagy, Egy pannoniai terrasigillata-gyár. *Arch. Ért.* XLII (1928), 110. köv. old.

<sup>5</sup> V. ö. Déchelette, 64. típus.

<sup>6</sup> Dr. Paulovics István szíves közlése.



Augusteum Múzeumban egy márványtömb egyik oldalát Diana díszíti, s egy sírkert sarokpillérének díszítése.<sup>1</sup> Kutyaival látjuk egy purbach-i kőlapon, amint jobbra lép és íját baljában előretartja s közben jobbjával a hátán lévő tegezből nyílveesszót vesz elő.<sup>2</sup> Ezen a két reliefen Diana lábtartása azonos a szentendrei sírkövünk hátoldalán nagy méretben ábrázolt alak lábtartásával. Diana rövid chitont visel rendesen, s így lábszára meztelen, de ezzel szemben ritkán láthatjuk díszes, magas szíjzátú szandál nélkül. Elsősorban mi is Dianára gondoltunk, a szandál hiánya azonban végleges állásfoglalástól óva int, bár a meztelen alsó lábszáraktól jobbra látható vadászkutya töredéke is e mellett szólana.

Diana aquincumi kultuszáról meggyőznek a feliratok és szoborábrázolásai.<sup>3</sup>

A sírkő hátoldalának alsó részét szerszámaábrázolások töltik ki. Balról jobb felé kőfaragó körző (*circinus*), a körző ívalakban görbülő szárai közt rövidnyelű kapacs (*ascia*), szintező (*regula*) függőnállal (*perpendicularum*) és hosszú, fanyelű, két oldalán éles szögben végződő kőfaragó-kalapács. Ezek a szerszámok a sírkövet készítő lapicida mesterjelei. A pannoniai sírköveken az elhúnytak mesterségére gyakran utalnak a szerszámok ábrázolásaival s ezek részben az Itáliában és más tartományokban divatozó műhelyjeleneteket helyettesítették.<sup>4</sup> Ahol azonban a szerszámoknak kapcsolatuk nincs az elhúnyt foglalkozásával, s ha ezek elsősorban a lapicida eszközei, akkor signaturákként kezelendők. Aquincumból és környékéről elég nagy számban maradtak ránk ilyen kőfaragójelek.<sup>5</sup> Egy négy oldalon díszített síremléken<sup>6</sup> és a Schmidt-kastélyban őrzött szarkofág<sup>7</sup> mellett szentendrei sírkövünk kőfaragójelei a leggondosabbak és legszebb kivitelűek.

<sup>1</sup> Klose und Silber, Juvavum . . . S. 54, Nr. 108, Abb. 20. — Felhasználására v. ö. Kuzsinszky, Aquincum-Ausgrabungen . . . S. 220, Fig. 150 (Garády után).

<sup>2</sup> Kubitschek, Römerfunde von Eisenstadt, 1926. S. 100, Taf. I., 1.

<sup>3</sup> Teljes felsorolás helyett itt csak a legújabb leletekre utalok. Márványtorzó: Kuzsinszky, Budapest Régiségei XII (1937), 83—84. old., 14. kép; oltárkő: Kuzsinszky, Aquincum-Ausgrabungen, S. 202; Bud. Rég. XII (1937), 82—83. old.

<sup>4</sup> V. ö. Gumerus, Darstellungen aus dem Handwerk auf römischen Grab- und Votivsteinen in Italien. Jahrbuch des k. d. arch. Inst. (Röm. Abt.), XXVIII (1913), 63—126.

<sup>5</sup> Nagy, Kézműves szerszámok a pannoniai síremlékeken. Az Országos Magyar Régészeti Társulat Évkönyve I (1923), 49—51. old., 7—12. képek; Horváth Henrik, Budai kőfaragók és kőfaragójelek, 1935. IX—XI. táblák.

<sup>6</sup> Nagy, id. h. 7—8. képek; Horváth id. h. IX. tábla 2. szám.

<sup>7</sup> Horváth, id. h. IX. tábla 1. szám.

T. Fl. Felicio augustalis sírköve érdekes feliratán kívül a provinciális sírkövek közt díszes voltánál fogva is figyelemre méltó. Bár a korábbi sírkövek közt találunk gyakorlottabb kézről és nagyobb művészi készségről tanúskodó faragásokat a tartomány nyugati részén, ez a síremlék, melyet közelebbről datálni is tudunk, — a dunamenti kőfaragóiskola legjellegzetesebb, III. század eleji terméke. A markomann háborúk súlyos csapásai és az általános gazdasági összeomlás után a tartomány a Carnuntumban kikiáltott katonacsászár, Septimius Severus uralma

alatt új virágkorát éli. Keleti felében Aquincum ragadja magához a vezetést kulturális és művészi téren. Az új fellendüléssel lépést tartott a kőfaragóműhelyek termelése. Ezt a szentendrei sírkövet is aquincumi kőfaragóműhelyben faragták s állíttatója, akit valószínűleg gazdasági érdekei kötöttek Ulcisia castrához, onnan hozattatta el családi sírkertjének bizonyára az akkori viszonyok közt is feltűnést keltő díszéül.

\*



59. kép. Nonius Januarius sírköve.  
(Szentendre, városháza.)

III. A *legio II adiutrix* feliratos hagyatéka Szentendrén. Ulcisia castra közelsége magyarázza, hogy Aquincum állandó

csapattestjének, a *legio II adiutrix*nak számos emlékével találkozunk Szentendrén. A feliratos emlékek fogadalmi oltárkövek, síremlékek és bélyeges téglák. A következőkben a kiadatlan négy sírfeliraton és téglabélyegeken kívül megemlékezünk a kiadott emlékekről is, szövegeket több esetben helyesbítve.

1. A 17. sírban másodlagos felhasználásban talált csonka sírkő (59. kép). Magassága 150, szélessége 109 cm. Hiányzik a sírkő felső lezárása, a képmező felső baloldala és a feliratos mező alsó része. A sírkő megmaradt felső részén oszlopok által képezett fülkében egy család ábrázolását kapjuk. Jobboldalon egy szakállas férfialak mellképe, rövid



felső köpenye jobbvállán korongalakú fibulával van megerősítve. A jobbán helyet foglaló nőnek feje hiányzik. Előttük három kisgyerek, akik kezeikben gyümölcsöt, kendőt tartanak. A férfi háta mögötti megmaradt rész arra enged következtetni, hogy a fülke felső lezárását kagylódíszítés képezte. A kagylós háttérű képmező a pannoniai síremlékeken elég ritka.<sup>1</sup> A tartomány keleti részén, a Duna mentén, a II. század végén és a III. században azonban előfordul, így Esztergomban,<sup>2</sup> Óbudán<sup>3</sup> és Dunapentelén.<sup>4</sup> A következő keskeny képmező keretnélküli, más sírkövektől eltérőleg elég magas, 44 cm, míg szélessége 85 cm. Közepén háromlábú áldozati asztal (*tripus*), melynek síkban kiterített tetején három kenyeret és sonkát látunk. Az asztal felé jobbról egy rövid tunicába öltözött szolgafiú közeledik, aki jobbkezeiben kis poharat (?), baljában összecsavart kendőt tart. Baloldalon egy szolgálóleány fordul a *tripus* felé s két kezével összecsavart kendőt vagy ebbe beburkolt tárgyat fog. A kendő ábrázolását már ismerjük egy szomori síremlék asszonyainál,<sup>5</sup> előfordulnak *Verodubena* és *Tertio Noibionis* f. kiadatlan szentendrei sírkövein is.

A feliratos mezőt kettős hornyolt keret veszi körül. A feliratból csak az első három sor teljes, a negyedikből csak betűnyomok maradtak meg. A felirat szövege :

Olvasása :

D M  
NONIO IANVARIO

*D(is) M(anibus).*

*Nonio Ianuario*

VE·LEC·II·ADI·P·F·E·

*vet(eranus) leg(ionis) II adi(utricis) p(iae) f(idelis) et*

AE

*Ael[.....].*

Sírkövünk felirata és ábrázolásai nyomán a II. század végétől vagy a III. elejétől való. A legio II adiutrix veteranusával már a tűzoltók közt is találkoztunk.

<sup>1</sup> V. ö. Schober, Die röm. Grabsteine... S. 194.

<sup>2</sup> CIL III 3654; *Rómer-Desjardins* Nr. 148.

<sup>3</sup> Budapest Régiségei V (1897), 148. old., 70. sz. 152. old., 87. sz. — Több kiadatlan sírkőre v. ö. Kuzsinszky, Aquincum-Ausgrabungen... S. 200, Nr. 335.

<sup>4</sup> Arch. Ért. XXVI (1906) 267. old. 49. kép. — Schober, id. m. S. 93, Nr. 198, Abb. 103; Arch. Ért. XXVII (1907), 241. old.; Arch. Ért. XXXII (1912), 233. old.

<sup>5</sup> Hampel, Arch. Ért. R. F. XIV (1880), 311. old., XXXIX. tábla; u. az, Figurális domborművek pannoniai síremlékeken. Arch. Ért. XXX (1910), 325. old., 19. kép; Láng, Die pannonische Frauentracht. Öst. Jahreshefte XIX—XX. (1919), Beibl. 207. ff. bes. 215, Abb. 96; Schober, id. m. S. 310, Nr. 282.

2. A 19. számú sírban másodlagos felhasználásban talált sírkő több darabra van törve s hiányos.

Ez a sírkő eredetileg egy bennszülött család sírköve volt (60. kép). Hiányzik felső lezárása és a sírkő alsó részén a feliratos mező. A durván képzett középmező fülkéjében négy alakot látunk bennszülött-barbár viseletben. A jobboldalon két férfialak rövid, térden felül érő tunikában és jobb vállukon átvetett köpenyben, az egyik baljában irattekercset tart,



60. kép. P. Ael. Crispinus sírkövének hátioldala.



61. kép. P. Ael. Crispinus sírkő-töredéke.

(Szentendre, városháza.)

a másiknak jobbjaól egy tárgy (marsupium?) csüng le. A baloldali két női alakot már a hajviseletük megkülönbözteti a férfiatól. Az egyik nyakán apró gömbökből álló nyaklánc vehető ki, kezeivel gyümölcscsel telt kosarat tart. A másik nőalak nagyon hiányos. A következő, keret nélküli keskeny képmezőt egy durva áldozati jelenet a két szolgálakkal tölti ki.

Ezt a sírkövet később ismét felhasználták s a hátoldalát megfordítva



új sírkővé faragták át (61. kép). Itt is hiányzik a felső lezárás és a feliratos mező alsó része. A féloszlopokkal díszített fülkében jobboldalon szakállas férfi, baloldalon idősebb nő, előttük két kis gyermek, közbül egy fiatalabb nőalak látható. Fejük felett kagylódíszítés képezte a háttér. Ez után keskeny mezőben áldozati jelenet: tripos szolgákkal és egy alacsony kosár. A félpillérekkel keretezett feliratos mezőből csak két sor teljes, a harmadik félben el van vágva.

D                      M  
P·ÆL·CRISPINO·Q·D·  
CORNICINI·LEG·II·AD·IUTRICIS

Olvasása: *D(is) M(anibus) | P(ublio) Ael(io) Crispino q(uon) d(am) | cornic(ini?) leg(ionis) II ad(iutricis) p(iae) f(idelis) | . . . .*

Az elhunyt P. Ael. Crispinus egykor [*q(uon) d(am)*]<sup>1</sup> a legio II adiutrix cornicenje vagy corniculariusa lehetett. Előbbi esetben trombitás. Ilyen trombitás ismeretes régebbről Aur. Bito személyében, aki sírkövén a kürttel (*cornu*) van ábrázolva és ugyanígy jelenik meg fiának kis szarkofágján is<sup>2</sup> s katonai rangja *corn(icen)* és *cornic(en) leg(ionis) II ad(iutricis)* rövidítéssel van jelezve. Teljesen olvassuk a rangot, *cornice(n)*-t kiteve a Cirpiből (Dunabogdány) származó Ael. Quintus Probatius aquincumi sírkövén, a nélkül, hogy a csapattest meg lett volna nevezve, mely más mint a legio II adiutrix nem igen lehetett. Fontos az a körülmény, hogy az elhunyt cornujával van megörökítve.<sup>3</sup> Ilyen hangszerekkel többször találkozunk Traianus oszlopán és Nagy Constantinus diadalívén. Rendszerint a jelvénytartók előtt haladtak s feladatuk, hogy a signa mozgását vezessék. A CIL VIII 2557. számú feliratból tudjuk, hogy a cornicines száma a legio III Augusta-ban 36-ra rúgott.

<sup>1</sup> A katonai szolgálattal kapcsolatban való használatára v. ö. *P. Goessler*, Germania 15 (1931), S. 10.

<sup>2</sup> CIL III 15159. 15160; Bud. Rég. VII (1900), 34—37. old., 25. és 26. sz. képek; *Hofmann*, Römische Militärgrabsteine der Donauländer, S. 80, Fig. 56; *Schober*, id. m. S. 73, Nr. 158, Abb. 77; *Kuzsinszky*, Aquincum-Ausgrabungen . . . S. 69, Nr. 216, Abb. 25, S. 109, Nr. 217, Abb. 53.

<sup>3</sup> Ismertette *Kuzsinszky*, Aquincum-Ausgrabungen . . . S. 193, Nr. 313, Abb. 141.

A mi sírkövünkénél az elhunyt ábrázolása mellett nem látjuk a *cornut*. Így a *CORN/C* rövidítést *cornic(ularius)*-ra is fel lehetne oldani. A *cornicularius* név a sisak szárvalakú díszétől, a *corniculum*tól származik s viselői a közönséges szolgálat alól fel voltak mentve és egyes magasabbrangú tisztek mellé voltak beosztva, akik gyakran meg is vannak nevezve.<sup>1</sup> A név rövidítése a legváltozatosabb alakban jelenik meg: *corn.*, *cornic.*, *cornicul.*, *cornicular.* és a magasrangú parancsnok jelzése is ki van téve. Ritkább az az eset, mikor csak a csapattest van megnevezve, de ilyenkor majdnem mindig teljesebb és félre nem érthető formában találjuk rövidítve (CIL III 10568, 14349<sup>6</sup>). Sírfeliratunknál épp az elmondottak után, biztosan nem állapíthatjuk meg a katonai rangot. A sírkő kora előbbi sírkövünkével egyező.



62. kép. Ael. Lupus sírfelirata.  
(Szentendre, városháza.)

E két sírkő stílusával és szövegezésével rokon sírkövek jöttek már elő Szentendrén, így a két és fél km-re fekvő Hunka-domb környékén, melyek az Aquincumi Múzeumba kerültek.<sup>2</sup> Az egyikén a feliratos mező üres volt s így valószínűleg nem is használták még, raktárra készült. Ezek a sírkövek részben Ulcisia castrában készültek s faragóiknak az aquincumi műhelyektől való függése elvitathatatlan.

A helyi készítés mellett bizonyít P. Ael. Crispinus sírköve, mely egy korábbi barbár sírkő újból való felhasználása. Ilyen sírköveket rendelkezésre messzebből nem szoktak szállítani.

3. A 14. számú sírban találtuk másodlagos felhasználásban azt a kis sírkövet, melynek magassága 41, szélessége 52, vastagsága 10 cm (62. kép). Sírkövünket egykor egy síremlékbe vagy családi sírkert falába beépítve kell elképzelnünk. A kő felülete rossz állapotban maradt reánk. A betűk egykor vörösre voltak festve. A feliratos mezőt csak egy kiemelkedő keret veszi körül s ide vésték a *D(is) M(anibus)* bekezdést.

<sup>1</sup> Böven tárgyalja *Kuzsinszky*, Bud. Rég. XII (1937), 90—91. old.

<sup>2</sup> Budapest. Rég. V (1897), 149—150. old., 82—83. sz. képek. — Ezek is másodlagosan sírládaiknak voltak felhasználva. 1936. novemberében dr. Böszörményi László miniszteri tanácsos a Hunka-domb közelében földforgatás közben talált több késő-római sírt.



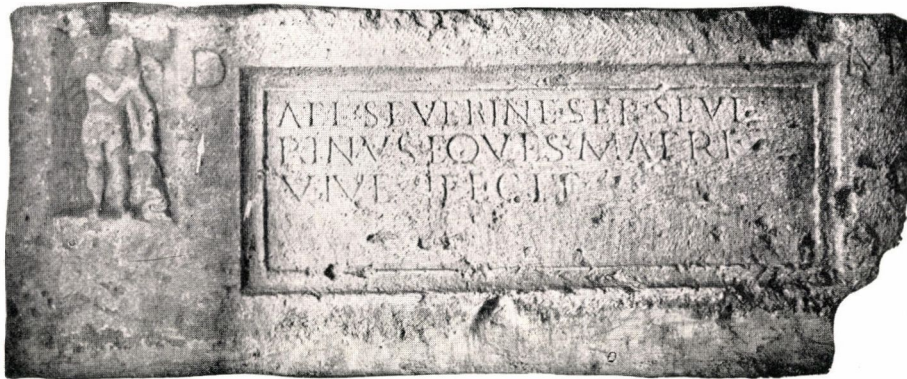
A felirat a következő:

Olvasása:

D ÆL·L·VVS·VIX M	<i>D(is) M(anibus) Æl(ius) Lūpus vix(it)</i>
A/N·VIII·MES·XI	<i>a[n]n(os) VIII, me(n)s(es) XI,</i>
D// <sup>c</sup> II ÆL·IN	<i>d[ie]s III. Æl(ius) In</i>
S·III·VS·DEC	<i>s[uper]us dec(urio)</i>
///I/P·IO·F·C	<i>[fil]i[o] pio f(aciendum) c(uravit).</i>

Az atya nevének kiegészítését másképp is elképzelhetjük. Foglalkozása *decurio*, minden közelebbi megnevezés nélkül. Legutóbb Kuzsinszky ismertetett egy szentendrei köemléket, melyet két *decurio* állított Mercurius isten tiszteletére.<sup>1</sup> Ez utóbbiak aquincumi városi tanácsstagok, mit a polgári, Mercuriusnak szóló fogadalom is megerősít. Sírkövünk állítója az Ulcisia castrában székeltek egyik katonai csapat altisztje, s valószínűbb, hogy a legio II adiutrixé, mint a cohors I (miliaria) nova Surorum sagittariorum-é. A sírfelirat kora az előző sírkövekével egyező.

4. A 4. számú sírban másodlagos felhasználásban egy szarkofág feliratos előoldalának töredékét találtuk (63. kép). Anyaga kemény



63. kép. Aelia Severina szarkofágjának felirata.  
(Szentendre, városháza.)

mészkő, magassága 63, szélessége 160, vastagsága 12,5 cm. Kövünk baloldalán egy kis íves fülkében (mag. 32, szél. 27 cm) egy a földre

<sup>1</sup> Kuzsinszky, Arch. Ért. XLIII (1929), 45—46. old.

fordított fáklyájára támaszkodó szárnyas génuszt láthatunk, amint jobbkezét balvállára helyezi. Haja homloka fölött középen magasra van kötve. Ugyanennek a fülkés ábrázolásnak kellett megismétlődni a jobboldalon is. Azonban a szarkofág előoldalát itt, épp a másik fülke kezdeténél fűrészelték szét, mikor újból való felhasználás végett fel-darabolták. A szarkofág előoldalának közepét a feliratos mező tölti ki, mely 38 cm magas és 105 cm széles. Egyszerű, fogó nélküli hornyolt kerete van. A keret és a fülkék közt fent a felirat kezdő formulája *D(is) M(anibus)* olvasható. A betűk magassága 4,3 cm. A felirata következőképpen szól:

DM  
AEL·SEVERINE·SEP·SEVE  
RINVS·EQVES·MATRI·  
VIVE·FECIT·

A felirat nem szorul különösebb magyarázatra: *D(is) M(anibus) Ael(iae) Severin(a)e. Sep(timius) Seve(rinus) eques matri viv(a)e fecit.* Sep. Severinus megnevezésében az eques mellől hiányzik a közelebbi megjelölés, a csapattest neve. Mint az előbbi feliratnál, úgy itt is a legio II adiutrix-on kívül gondolhatunk a szír cohorsra is. A jelen esetben az valószínűbbnek is látszik egy új, még nem publikált sírkő alapján.

Szarkofágunk előoldalának díszítése nyomán az egyszerűbb emlékek közé tartozik. A kis génuszt magában foglaló fülkének felső lezárása abba a díszítő csoportba tartozik, melyet az erősen tört vonala miatt a kelta trombitás mustrájú díszítésekkel hoztak kapcsolatba és amely díszítés gyakran szerepel a szarkofágok feliratos mezőinek oldalainál is. Ezen díszítés legkorábbi datálható példája egy Kr. u. 164-ből való oltárkövön fordul elő,<sup>1</sup> de leggyakrabban a III. századi emlékeken szerepel s elterjedési területe Noricum és Pannonia. A legdélekeletibb előfordulási helye Viminacium.<sup>2</sup> Eredetére nézve a legeltérőbb véleményekkel találkozunk.<sup>3</sup>

Kis, fáklyára támaszkodó szárnyas génuszok a pannoniai síremlékek

<sup>1</sup> CIL III 3432; *Rómer-Desjardins*, 11; *Hampel*, Arch. Ért. XXIX (1909), 33. old., 16. kép; *Kuzsinszky*, Arch. Ért. XLIII (1929), 49. old.

<sup>2</sup> Öst. Jahreshefte IV (1901), Beibl. 103, 114; *Cumont*, Arch.-epigr. Mitt. XVII (1894), S. 28. ff., Fig. 5—7; *Saria*, XVI Ber. röm.-germ. Komm. S. 112, Abb. 20.

<sup>3</sup> V. ö. *Hekler*, Öst. Jahreshefte XV (1912), S. 183, Fig. 117; *Schober*, Die röm. Grabsteine von Noricum und Pannonien 1923. S. 231; *Zingerle*, Öst. Jahres-



kedvelt díszítései közé tartoztak, a halálra emlékeztetnek, akár a szomorú Attis-alakok. Ugyanilyen kis fülkében láthatók több aquincumi szarkofág feliratos mezőinek két oldalán<sup>1</sup> és a sírkerítések sarokpillérein.<sup>2</sup> Ilyen kis génuszok nagy számban szerepelnek az intercisai emlékeken is,<sup>3</sup> ugyanilyen jellegzetes hajviselettel, mely akkor a közép-duna-vidéki kőfaragóműhelyekben nagyon divatos volt, mert ugyanezzel a hajviselettel találkozunk az intercisai Medea-szobron is.<sup>4</sup> Szarkofágunk készítési korául a III. század első felét jelölhetjük meg.

\*

Ulcisia castra megszálló csapattestjeire vonatkozólag a feliratok és bélyeges téglák ismereteink alapjai. A feliratos emlékeket a legio II adiutrix és a cohors I (miliaria) nova Surorum sagittariorum hagyták hátra. Két más csapattest jelenlétét a feliratok újabb olvasása alapján el kellett vetnünk. Bélyeges téglákat ismerünk a legio II adiutrixtól, a cohors I (miliaria) nova Surorum sagittariorumtól, a cohors I Ulpia Pannoniorumtól és a IV. századból az I. Valentinianus lázas erőd-építési tevékenységének idejéből. Ezek a téglabélyegek mind kiadatlanok, mert a Corpus csak egy CN... töredéket ismer Szentendréről (CIL III 3775<sup>6</sup>). Irodalmi adatot csak a *Notitia dignitatum* nyújt, mely szerint új elnevezésű táborunkban (*castellum Constantiae*) az *Equites Dalmatae* székelt (Occ. XXXIII 13 = 34).

A legio II adiutrix szentendrei emlékei korán jelentkeznek. Ide kell sorolnunk a collegium fabrum et centonariorumtól állított sírkövet J. Rufus veteranus emlékére, a II. század első évtizedeiből. Még a II. századból való P. Ael. Provincialis sírköve, aki *vet(eranus) leg(ionis) II ad(iutricis) ex signif(er)* volt (CIL III 14354<sup>1</sup>). A most ismertetett köveken egy veteranussal, egy volt cornic(en?)-nel, decurióval és equessel találkoztunk. Iul. Taurus oltárkövén a *miles se(s)q(ui)p(licarius) eq(u)es* mellől hiányzik a csapattest megnevezése (CIL III 10575).

Philippus uralkodása alatt a legio egy különítménye tartózkodik a táborban, mint azt a castrum egyik déli kiugró tornyába beépített

hefte XXI—XXII (1922—1924), S. 247—248; Nagy, Arch. Ért. XLII (1928), 93—94. old.; Erdélyi, A pannóniai síremlékek ornamentikája, 1929. 34. köv. old.; Saria, CTAΦIHHAP, 1933—34, 73—83; Ložar, Časopis XXIX (1934), 99—147.

<sup>1</sup> Bud. Rég. V (1897), 162. old., 101. szám; IX (1906), 67. old.

<sup>2</sup> Kuzsinszky, Bud. Rég. XII (1937), 88. old., 18. kép.

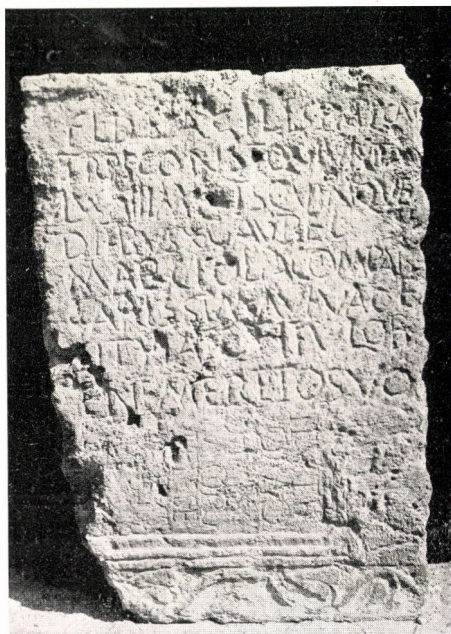
<sup>3</sup> Arch. Ért. XXVI (1906), 247. old., 20 kép; XXX (1910), 250—251. old., 1 kép.

<sup>4</sup> Arch. Ért. XXVI (1906), 231. old., 11. kép.

feliratos tábla bizonyítja.<sup>1</sup> Ez a különítmény válthatta le a cohors I (miliaria) nova Surorum sagittariorumot, mert ez időtől kezdve jelenlétét nem tudjuk kimutatni. A III. században egy mérföldmutatót állít a legio (CIL III 3742). Aur. Marcellus veteranus, aki oltárkövét 297-ben állította,<sup>2</sup> csak a legio II adiutrix katonája lehetett.

Eddig a legfiatalabb szentendrei feliratként Fl. Dragilis sírkövét kezeljük, mely ugyancsak a tábor melletti temetőből származik (64. kép). Az elhunyt *p(rae)p(ositus) castris Const(antianis)*-ként van megnevezve (CIL III 15172b). Ez a sírkő egy korábbi sírkő átfaragása. Az alsó részén még szépen megmaradt az első feliratos mezőt keretező borostyánindadíszítés. A Corpus a)

alatt csak egy pár betűt hoz az első feliratból. Új olvasásunk a következő:



M
ITVTI
DOMO
H·S·E
RMOR
IPF·SE
VSTVS
ERES

64. kép. Dragilis praepositus sírköve.  
(Aquincumi Múzeum.)

A szöveg természetesen nagyon hiányos. Az 5—7. sorok olvasása:

[.....a]r moru(m) | [custos legionis II ad]i(utricis) p(iae) f(idelis)  
Se | [verianae.....ustus] ..... Feliratunk korát a legio jelzője korban meghatározza.

<sup>1</sup> Kuzsinszky, Arch. Ért. XLIII (1929), 45. köv. old.

<sup>2</sup> Kuzsinszky, Az Országos Magyar Régészeti Társulat Évkönyve I (1920—22), 22—23. old.



A CIL III 15171. számú felirat 3. és 4. sora revizióra szorul.

Olvasása :

D · M · IVNONI R *[I(ovi)] o(ptimo) m(aximo) Iunoni re(ginae)*  
 A · R · M · V · C · I · A *Aur(elius) Mucia*  
 N · V · S · M // L · S *nus m(iles) l(egionis) s(ecundae)*  
 A // P · F · S · E · V · E *a(diutricis) p(iae) f(idelis) Seve*  
 R · I · A · E · P · R · O · S *rian(a)e pro s*  
 E · E · S · V · I · S · O · M · M · B *e e(t) suis om(ni)b(us)*  
 V · S · L · M *v(otum) s(olvit) l(ibens) m(erito).*

A harmadik sor M és a negyedik A betűje mellett a kő felülete csorbult és így a választópontok eltűntek, a negyedik sorban a P után F jön és nem E. A legio itt olvasható rövidítése nem megy ritkaság számba (v. ö. (CIL III 3750 bb. 12799; Starinar, IV (1926—1927), 97. old.).<sup>1</sup> A Corpus a katonai rangot így oldja fel: *m(i)l(e)s / a(lae) p(rimae) E(turacorum) Seve / [r]ian(a)e*. Ez az ala<sup>2</sup> először még az osztatlan Pannoniába jött Domitianus dunai háborúi alkalmával (Dipl. XXVII) s Arrabonában van a szállása (CIL III 4367. 4371. 4368).<sup>3</sup> Traianus alatt a dák háborúban vesz részt (Dipl. XXXVII, CIL III 1382), később visszakerül ismét alsó Pannoniába (Dipl. LXVIII, LXXIV), feliratos kövei előjönnek Mitroviczán (CIL III 10222) és Óbudán (CIL III 3446). Mint látjuk ez az ala megfordult tartományunkban, de a mi feliratunk szentendrei tartózkodását nem bizonyíthatja.

A CIL III 13386 számú [I]O · M | DIS DEAB | VSQLE SEP | BAVLEVS EQ | C/PS · V · S · L · M felirat 4. és 5. sorában a csapattest megnevezésénél a Corpus hozza Fröhlich feloldását *eq(ues) / c(ohortis) Ap(amenorum)s . . . . .*, bár meg is jegyzi «cohortem I Apemenorum (supra n. 600) vel I Apamenam (C. XIV, 171) adhuc in exercitu orientali meruisse credidimus (cf. etiam Not. Dig. Or. 31,

<sup>1</sup> *H(ampel)* is így gondolta, Arch. Ért. XXI (1901), 374. old.

<sup>2</sup> *Cichorius*, PW—RE. s. v. ala p. 1250.

<sup>3</sup> *Kuzsinszky*, Két győrmegyei antik emlékről. Arch. Ért. XXIII (1903), 401—403. old.

60)».<sup>1</sup> Itt egyszerűen *eq(ues) caps(arius)*-t kell olvasnunk. Domaszewski szerint a *capsarii* nevüket a *capsa* után kapták s kórházi altisztek, akik táskájukban kötözőszereket, síneket és más hasonlókat hordtak.<sup>2</sup> *Caps(arius) coh(ortis) (miliariae) Hem(e)s(enorum)* előfordul egy dunapentelei sírkőfeliraton is.<sup>3</sup> A szentendrei oltárkövön kimaradt a csapattest megnevezése s mivel készítése a III. századra utal, nem biztos, hogy a legio II adiutrix nevét hagyták el.

A legio II adiutrix téglabélyegei nem nagy változatban maradtak reánk. A II. századba utalható bélyegekből semmit sem találtunk a tábor területén.<sup>4</sup> A cohors I (miliaria) nova Surorum sagittariorum bélyegei nagy számban, elszórva voltak, de in situ csak egy nagy égésréteg alatt fordultak elő. A tábort átépítették. Eredetileg négyszögű befelé néző tornyokkal és kaputornyokkal volt ellátva, később ezt felváltotta a félkör- vagy patkóalakú kiugró tornyok alkalmazása. Midőn a szentendrei tábornak az egyik déli tornyát felástuk, a torony padozata felett egy 30—40 cm vastag égésrétegben szénnéégett gerendamaradványok mellett csak tetőfedőtéglat találtunk. A téglakon kétféle bélyeg fordult elő s ezek pontosan megmondják, hogy a szentendrei tábort mikor építették át (65a—h kép).

Az a. számú bélyeg előfordul a pilismaróti római táborban, ahol az Itinerarium Antonini és a Notitia dignitatum szerint *Ad Herculem castra* állott. Ez a tábor Diocletianus alatt épült s később csak kijavították, az érmek is 307-től 378-ig mennek.<sup>5</sup> Pesten az Eskü-téren feltárt castellum téglabélyegei közt is szerepel, ez a vár pedig Idatius «*Fasti*»-ja nyomán csak Kr. u. 294-ben<sup>6</sup> épült. Lelőhelyei még Aquincum, Dunapentele, Batina.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> V. ö. *Cichorius*, cohors címszó a Pauly—Wissowa—Kroll, RE-ben p. 241; *Cumont*, Soldats syriens dans l'armée romaine de Cyrénaïque. Syria VIII (1927), p. 84; *Patsch*, Das Sandschak Berat in Albanien (Schriften der Balkankommission III), 1904. S. 107—110.

<sup>2</sup> *Domaszewski*, Die Religion des römischen Heeres. S. 86; u. az, Die Rangordnung des römischen Heeres. Bonn. Jahrb. 117 (1908), S. 45; *Bormann*, R. L. Ö. 7 (1906), Sp. 133. ff.

<sup>3</sup> *Mahler*, Arch. Ért. XXV (1905), 233. old.

<sup>4</sup> A téglabélyegek típusainak megállapításánál *Szilágyi* művét használtuk. Inscriptiones tegularum Pannonicarum. Dissertationes Pannonicae. Ser. 2. Nr. 1. 1933.

<sup>5</sup> V. ö. *Fröhlich*, Arch. Ért. XIII (1893), 38—47. old.; *Finály*, Arch. Ért. XXVII (1907), 45—57. old. — A téglá rajza u. ott, 189. old., c kép.

<sup>6</sup> *Nagy*, Pest város eredete. (Tanulmányok Budapest multjából III.)

<sup>7</sup> V. ö. *Szilágyi*, id. m. 29. old., VI. tábla, 59. szám.



A b. számú bélyeget is megtaláljuk nagy számban Pesten és Pilismaróton, melyek így pontosan vannak korhoz kötve. Előfordul még Esztergom, Óbuda, Adony, Dunapentele, Kömlőd, Sriaia lelhelyeken.<sup>1</sup>

Ezt a két pontosan datált téglabélyeget már ismertük az 1929. évi ásatásaink alkalmával a szentendrei tábor mellett felásott késő-római



65. kép. A legio II. adiutrix Szentendrén talált bélyegei.

(Városháza, <sup>1</sup>/<sub>2</sub> nagyság.)

temetőből. Itt együtt fordultak elő az QVADIBVRC jelzésű téglákkal.<sup>2</sup> Ezt az utóbbit Mommsen<sup>3</sup> és utána mások is I. Valentinianus korába utalták. Az újabb kutatásaim nyomán megállapíthattam, hogy

<sup>1</sup> Szilágyi, id. m. 30. old., VI. tábla, 61. szám.

<sup>2</sup> Ennek a típusnak megfelelőt láthatunk Szilágyinál. 104. old., XXIX. tábla, 90. szám.

<sup>3</sup> CIL III p. 474.

ez a bélyeg Diocletianus korából való. Gyakori Pilismaróton<sup>1</sup> és az óbudai castrummal szemben, a Rákospatak torkolatánál fekvő óratoronyban (CIL III 3771 *a—d*). A Győr és Baranyabán közti dunai limesszakaszon gyakori, ilyeneket hoz a Corpus 3751, 3769—3772, 10691. számok alatt. Újabban kerültek még elő Dunapenteléről,<sup>2</sup> Ószőnyből és Pécsről.<sup>3</sup> Fontos azonban egy baracsi bélyeg (CIL III 3751),

KΛΒΡΒΛV  
LEG II. AI

melyen e név össze van kötve a legio II adiutrix-szal. E szerint bélyeinket a legio II adiutrix katonai téglagyáraiban készítették és Diocletianus idején szállították szét központi helyről a különböző limes-építkezésekhez. Az is lehetséges, bár nem oly valószínű, hogy a két Quadriburgium nevű erőd valamelyikében állomásozó legio II adiutrix egyik különítményének a termékei.<sup>4</sup> Diocletianus 293. szeptember 1-től tartózkodik a Dunánál, mikor az aldunai erődépítésekre ügyel fel. Idatius a 294. évnél megemlékezik erről: «*his cos. castra facta in Sarmatia contra Acinco et Bononia*». Ekkor épülnek át a régi stílusú erődök a vártechnika fejlődésének következményeképpen. Ezekben az években szolgált Ulcisia castrában egy bizonyos Aur. Marcellus is, aki mint veteranus 297-ben állít oltárkövet (*quod miles vovit, vet(eranus) solvit*)<sup>5</sup> s csapattestje csak a legio II adiutrix lehetett. Feltűnő, hogy a tábor területén I. Valentinianus korának téglabélyegei eddig nem fordultak elő, akárcsak a pesti castellumban. A szentendrei castellum átépítése Diocletianus alatt történt és a legio II adiutrix egy különítményének a műve. Valentinianus alatt csak a *castellum Constantiae* két előretolt hídfőállását építik ki, a Szentendrei-szigeten a Horányi csárda, valamint a Duna balpartján Dunakeszi határában a volt révház mellől

<sup>1</sup> Finály, Arch. Ért. XXVII (1907), 189—190. old.

<sup>2</sup> Mahler, Arch. Ért. XXVII (1907), 14. köv. old.

<sup>3</sup> Említi Szőnyi, Pécs. Útmutató a városban, a környékén és a Mecseken. II. kiadás. 73. old.

<sup>4</sup> Ilyen nevű hely több is lehetett Pannoniában. Kettőt hoz a Notitia dignitatum: Valeria-ban (*Tribunus cohortis Quadriborgio*), Pannonia primában (*Equites Sagittarii Quadriborgio*). Egy harmadik ilyen nevű állomást a Rajna mellett említ Ammianus (28, 2, 4).

<sup>5</sup> Kuzsinszky, Az Országos Magyar Régészeti Társulat Évkönyve I (1920—22), 22—23. old.



ismert nagyobb méretű őrtornyok alakjában. Ez utóbbi két helyen ásatásaink alkalmával nem is találtunk korábbi, Diocletianus uralkodása idejében készült téglabélyegeket, a legio II adiutrix nevével. A szentendrei tábor területén szórványosan még több bélyegtípust találtunk, melyeket hasonlóképp a III. század végére kell tennünk (*d-h.* számok). Egy bélyeges téglát (*c.* szám) a tárbormelleti temető 8. sírjának feltárásakor került napvilágra, de már síron kívül. Jellegzetes típus a III. század végére.

*Nagy Lajos.*

## A NAGYSZENTMIKLÓSI ARANYKINCS ORNAMENTIKÁJA.

A nagyszentmiklósi aranykincset (a bécsi művészettörténeti múzeumban) csaknem mindig mint időben, térben és műhelyben egységesen keletkezett műalkotást tekintették.<sup>1</sup> Nemcsak a közös lelőhely és a közös anyag vezettek ehhez a feltevéshez. Ennek a föltevésnek mindenekelőtt az a hasonlóság volt az alapja, amely az edények alakjában, a művészi kiképzésben és az ornamentális díszítésben láncszerű összefüggést mutat.

Hogy a művészi formák egymásközti hasonlósága és rokonsága még nem jelent föltétlenül azonosságot, azt nem szükséges hangsúlyozni. Másrészt tudatában kell lennünk, hogy minden ornamentikában erős, vagy önmagából fejlődő, vagy külső hatás alatt jelentkező változatosság mutatkozik. Minden erősen fejlett ornamentika, mint a nagyszentmiklósi aranykincse is, bizonyos belső törvényszerűséget követ, amely nem tekinthető pusztán véletlennek.<sup>2</sup>

Egyik legjellemzőbb példa, amely a genetikus összefüggésként való értelmezést nemcsak megengedi, hanem ahol ez valósággal önként kínálkozik, — a kincs három aranypalackján és egy korsóján a nyakgyűrűnél látható ornamentika. A négy kerek medaillonnal díszített palack (H. 2. 66 a kép)<sup>3</sup> nyakán élesen vágott, ovális levelekből álló

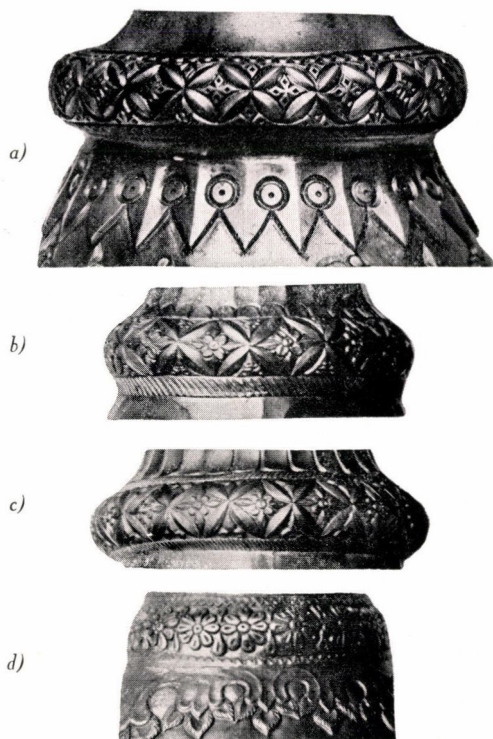
<sup>1</sup> Az irodalomban történtek kísérletek egyes edényeknek a nagyszentmiklósi kincs egészéből való kiemeléseire. (Különösen a H. 2 palackkal dolgoztak ebben az értelemben, a nélkül, hogy messzemenő következtetésig jutottak volna keletkezéséről.) Így pl. Zimmermann, «Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, Wien, 1923, 79 skk.».

<sup>2</sup> Ezen a helyen mondok Eichler Fritz direktor úrnak értékes támogatásáért hálás köszönetet, hogy munkámat lehetővé tette, továbbá figyelmessé tett a fogók forrasztási helyére stb.

<sup>3</sup> H. 2 (Hampel, A nagyszentmiklósi kincs, 1884, mint a többi számok is). Az edények képeit l. pl. Riegl-Zimmermann, i. m., ahol idézve van a régebbi iroda-



ferde négyszögű mintát látunk, melynek közeit a középén és a széleken egyaránt, ugyancsak ferde négyszöget, illetve háromszöget alkotó poncolt csillagok töltik ki. Tehát geometrikus dísz, amelynek levéldíszből való keletkezését kizárja a formák következetes, élesen vágott alakítása. A plasztikus ívmeanderrel díszített palack (H. 6. 66 b. kép) megfelelő helyén egy csaknem azonos hatású mintát látunk. Közelebbi vizsgálatnál azonban igen lényeges különbségek ismerhetők fel: noha a szegélycikkelyekben a levelek között hasonlóan poncolt háromkaréjos díszek találhatók, mint az első palackon, a ferde négyszögek közepére, melyek a levelekhez viszonyítva megnöttek, kerek kelyhű és nyolclevelű virágok kerültek. A legnagyobb palack nyakán (H. 1. 66 c. kép)



66. kép.

- a) Palack négy medaillon-nal (nyakgyűrű). H. 2.  
 b) Palack trébelt hullámos meanderrel (nyakgyűrű). H. 6.  
 c) Símatestű nagy palack (nyakgyűrű). H. 1.  
 d) Lapos korsó (nyakgyűrű). H. 7.

a háromkaréjú díszítmény helyére egy, három levélhez hasonló képződmény került, amely mint a virág is, már nem poncolt, hanem trébelt. Ez a virág finomabb lett és a ferde négyszögben adott teret már nem tölti

lom. Újabban I. Németh, *Die Inschriften des Schatzes von Nagy Szent Miklós. Bibliotheca Orientalis Hungarica II.* Leipzig—Budapest, 1932.

A H. 1, 2, 5 és 6. oly palackok, melyeket nyakuknál fogva tartottak és csak később láttak el füllel. A formában és kivitelben durvának látszó fülek forrasztása az edények tökéletes aranyművestechnikájának nem felel meg. Így pl. a H 2 palackon a körös hurokdíszre és szájrész szegélydíszére más aranytartalmú lemezeket forrasztottak s ezekhez erősítették a fogót.

A H. 7 edénynek olyan laposra nyomott alakja van, mint a byzanci boroskorsónak (Kondakow, *Gesch. d. byzantinischen Emails*, 1892 és M. Rosenberg, *Gesch. d. Goldschmidekunst*, 1922. Zellenschmelz, 22. l.). A H. 3, 4 korsók fogói is eredetiek. Erre a körülményre alább még visszatérünk.

ki teljesen, hanem érvényrejuttatja az alapot is. A lapos korsón pedig (H. 7. 66 d kép) a nyolclevelű virág a ferde négyszöget és a cikkelyeket kiszorította, úgy hogy a két levél, mint az eredetileg uralkodó motívum jelentéktelen maradványa a virágok közötti teret tölti ki, a nélkül azonban, hogy az alapot eltakarná, vagy ornamentális tisztaságában elhatárolná. Így a geometrikus dísz végül is virágkoszorúvá változott.

E változatok eddig föltételezett véletlentől függő önkényességét kizárja a fokozatos jelleg. Ez sokkal inkább megadja a genetikus sorrendet. Mert egy kifinomult ornamentikán belül, amilyenel itt van dolgunk, sohasem fejlődik a legnagyobb élességgel és következetességgel a legvilágosabban alakított ornamentika a bizonytalanból és tökéletlenből, még akkor sem, ha ez «növényyszerűbb» volna. A «tisztá» forma a fejlődés kezdetén, az elvadult a végén jelentkezik. Ez a tényállás még világosabb lesz, ha az egyes ornamentális motívumok helyett az edények karakterét vesszük szemügyre. Legelőször a nyakgyűrűnek az alakját: A négymedaillonos palack (H. 2) határozott, plasztikus, és teljesen szabályos hajlásával szemben a többi aranypalackon a gyűrű mindig kisebb és határozatlanabb lesz. Ezeken már nem válik el oly élesen az edény egészétől, a lapos korsónál pedig (H. 7) egy alig hangsúlyozott meglehetősen szabálytalan kiemelkedéssé zsugorodik össze (66 a—d kép). Amint a nyakgyűrűn levő díszítés mindinkább növényi jellegű, de egyben következtelenebb lett, hasonló változáson ment át a tőle függő csipkés friz is (66 a kép). A két aranypalackon (H. 1, 6) levélszerű, csaknem viráglevéllel átalakult csüngőkké változik, hogy a nyakgyűrűnek megfelelően, a korsón (H. 7, 66 d kép) összezsugorodjék és elvaduljon.

Messzemenő következtetéseket vonhatunk a medaillonos palack (H. 2) és a lapos korsó (H. 7) ornamentikájának összehasonlításából.<sup>1</sup> Amíg ott szigorúan geometrikus és stilizált palmettafák vannak a kör-cikkelyekben elhelyezve, addig itt szabálytalan, «természetes», meglehetősen esetlen indák húzódnak végig nemcsak a medaillonok közeiben, hanem ezeken keresztül és az edény nyakán is.<sup>2</sup> A korsó (H. 7) alakkiképzése is kevésbé precíz és jellegzetes, mint a palacké (H. 2).

<sup>1</sup> A nagy palack testén nincs díszítés, míg a másik palack plasztikus ívmeandere a H. 3, 4 korsók láncmeanderének nagyszerű átalakítását mutatja. Ez utóbbiak úgy látszik, más művészi körből származnak (l. 3. jegyzetet a 116. oldalon). A H. 6 palack gyenge minőségű másolata a nagy H. 1 palacknak.

<sup>2</sup> Hogy a H. 7 korsón a H. 2 palackkal ellentétben csak két medaillon, a keskeny oldalakon pedig két keretezetlen ábrázolás van, annak oka nyilván a laposra nyomott alak. A csoportok páronként mégis szimmetrikusak.



De a formák ezen általános elvadulásának megállapításán túl a két edény összehasonlítása történeti következtetésekre is lehetőséget ad. Amíg a korszó (H. 7) byzanci formát mutat,<sup>1</sup> addig a palack (H. 2) csaknem édes testvére a Perziától északra és Déloroszországban talált késő- vagy postszasszanida ezüstpalackoknak. Viszontlátjuk ezeken a medaillonok pikkelykeretét és a cikkcakk dísz is megtaláljuk a gyűrűi alatt, ha nem is a palackokon, de a kannákon.<sup>2</sup> Megegyezik a technikai kivitel is, nevezetesen az edényből magából kitrébelt talp, míg a nagyszentmiklósi kincs valamennyi többi palackjánál és korszójánál a talp forrasztott. A medaillonok viszont a híres ezüst tányérok reliefjeivel rokonok. A korszón az újonnan feltűnő nyakdísz a darvakkal határozottan antik eredetű.<sup>3</sup> A keret palmettaindaja is lényegesen másként van alakítva, mint a palack nyakán levő nagylevelű hullámszó inda. Mindenekelőtt azonban az európai és pontusi mitológia előtt ismeretlen, a sas karmai között lévő női alak, akinek kezéből indák nőnek ki, a korszó byzantinizáló kópiájában Ganymedes lett, aki a sasnak a nektárral telt csészét kínálja, mialatt másik kezével legyezővel hűsíti. Csípőjét öv takarja el, melleit nehézkes bordák helyettesítik. Ez az ikonografiai változás kizárja a föltevést, hogy itt egy közös mintakép két szimultán másolatának esetleges különbségeiről van szó. A két darab két különböző kultúrkör atmoszférájából származik.<sup>4</sup>

Az első eredményt röviden összefoglalva megállapíthatjuk, hogy a palack (H. 2), amely a későszasszanida kultúrkörből származik,<sup>5</sup> a két aranypalackban fejlődik tovább (H. 1. és 6), míg később a lapos korszó (H. 7) byzanci művészi nyelven másolja le.

Ez első következtetéseket egy további példa bővítheti ki és teheti

<sup>1</sup> V. ö. a 3 jegyzettel a 116. oldalon.

<sup>2</sup> L. Smirnow, *Orientalisches Silber*. Nr. 288 és 83.

<sup>3</sup> L. pl. két boscorealei ezüstedényen a darvak ábrázolását. Reinach, *Rep. d. reliefs*, I. 88–89.

<sup>4</sup> L. F. Luschan, *Preuss. Jahrb.* 37. 1916. 202. o. és K. Spiess: *Marksteine der Volkskunst*. 1937.

<sup>5</sup> A lovasmedaillont, melyen egy pikkelyes páncélban lóháton ülő harcos van ábrázolva, amint egy foglyot hajánál fogva ragad meg, a kutatás nem tartja stílusban teljesen megegyezőnek a palack többi medaillonjával (Strzygowsky, *Altai Iran u. Völkerwanderung*, 56. l.). Míg a többi három medaillon régebbi mintaképek nyomán készült, ezt a reliefet a nomád fejedelem számára komponálhatták, aki a darabot ajándékba kapta vagy közvetlenül megrendelte. Mindenesetre az is lehetséges, hogy a perzsa művészi területen kívül, szasszanida minták után készítették s ezekhez fűztek hozzá egy új kompozíciót. Az egész darab gyakorlott és pontos kivitele azonban nem teszi valószínűvé ezt a föltevést.

világosabbá. A sasszanida palack egyik medaillonján egy szarvasra támadó griffet látunk (67. kép). Vonásról-vonásra azonos jelenet van a görögbetűs felíratú csésze (H. 21, 72 b kép) külső oldalán. A kompozíció teljes átvétel, a formakezelésben azonban lényeges változások állottak be. Az állatalakok zömökebbek lettek, úgy hogy az újonnan fel-lépő indafonatokkal a kört csaknem teljesen kitöltik s így fokozott



67. kép.

Palack négy medaillonnal ; részlet, állatküzdelem, H. 2.

horror vacui-val számolnak. A palack medaillonjának állatprémjén látható poncolás helyére az állati testnek egész más interpretációja került. Kis körszeletekre oszlik, melyek különböző trébelt díszítésekkel vannak kitöltve, amelyek a prémet, szárnyakat, sörényt stb. érzékeltetik, anélkül, hogy ornamentális jellegüket megtagadnák. Ez a stílusváltozás sem véletlen. A palack kompozíciója (H. 2) a H. 19-es edényke griffábrázolásának stílusában tér vissza, melynek ornamentikája is, úgylátszik, a



csésze ornamentikájában él tovább (68, 69, *a, b* kép). Éppen e két edény ornamentikájának egymáshoz való viszonya mutatja, hogy itt genetikus sorrenddel van dolgunk, mely semmiképp sem lehet fordított.

A H. 19-es edénykét (68. kép) egyetlen rendkívül következetesen keresztülvitt, igen változatos gazdagságú motívum borítja. Ez a motívum egy egyenes, vagy csak kevésbé hajlított, a végein becsavart pálcika. Ebből a pálcikából egy bonyolult kirakójátékhoz hasonlóan van a kis váza sűrű mintázata összeállítva, még a medaillonok köre és a színes üveg-paszták kerete is. Csak a szegélyen tűnik fel egy jelentéktelen toldalék:



68. kép.

H. 19-es edény.

itt a villaszerűen szétágazódó kettős pálcikákat hat ízben egy-egy kicsi és a levél közepén poncolt hármás levél koronázza. Ezekből a pálcika-sorokból azonban hiányzik minden növényi jelleg. Sajátos jellegüknek megfelel az állati alakoknak ornamentális cikkelyekre való tagolása.

Ez az ornamentika abban az igen tiszta és világos formában, amint a H. 19-es edényen, mint tiszta pálcikaminta, található, mindenféle ornamentális indaképzéstől különbözik. Eredetének tisztázására eddig még nem találtak összehasonlító anyagot.<sup>1</sup> Ez a motívum a nagyszent-

<sup>1</sup> Ugyanezen kincs más darabjainak ornamentikájával való rokonság következtében a kenőcsös edény különös jellegét sohasem emelték ki kellőleg. Az eddig

miklósi kincs palackjainak és korsóinak ornamentikájával heterogénül áll szemben, ugyane kincs néhány más edénye viszont a pálcikaköteg közös levélindává és levélpalmettává való átalakulását mutatja. Talán egy növényi elem, a kis hullámos inda, amelynek nem kell levélpalmettának lennie, áll végső fokon e mögött az ornamentika-rendszer mögött. Egy ily végsőig következetes ornamentikává való átalakulás történeti folyamatának azonban egész másként kellett végbemennie. Nem lehet itt szó egyszerűen a körös levélinda vagy palmetta lassú «elpálcásodásáról», amint az a nagyszentmiklósi kincs más edényein látható.

Itt megint föltehetjük, hogy a «stilustiszta», világos következetességgel telt ornamentika genetikailag megelőzi az egyenetlen, sokszor nem világos ornamentikát, mely egyidejűleg pálcika, inda, vagy palmetta is lehet. Az állatküzdelmes csésze (H. 21, 69a kép) belső szélén látható ornamentika noha egyszerűsítve, utánzása a H. 19-es edény (68. kép) szegélyén levő három motívum egyikének. Éppen ilyen tisztán jelenik meg a pálcikamotívum a csésze (H. 21) belső részének ornamentikáján, csak itt az egységesebb irányadás folytán az egésznek a jellege áttekinthetőbb lett. Ugyanezen csésze külső szélén azonban (69b kép) a pálcikanyalábok közt három-három, mintegy indavégbe áthajló pálcika jelenik meg, melyek az ornamentika jellegét megváltoztatják, a nélkül azonban, hogy az tulajdonképpen indás-mintává alakulna át.

Amíg a bikás csészéken (H. 13, 14) a fejek a H. 19-es edény griffreliefjeinek, következetes, plasztikus kiképzését mutatják, aminek a részletek ornamentális kezelése is megfelel, addig a csészetestnek a szegélyén (69c kép) a pálcikák a lágyabb lekerekítés és a poncolt levelek hangsúlyozottabb alkalmazása folytán, erősen stilizált palmettafrizzé alakultak. Ez a palmettafriz antikizáló hatásában kitűnően illik a két edény kissé byzantinizáló összkarakteréhez.<sup>2</sup>

ismert összehasonlító anyagban azonban sem edényalakban, sem díszítésben nincs igazán megfelelő analógiája. Strzygowsky, i. m. 129. sk. l. Kínával való összevetés.

A körös levélpálcikák, noha festőien lekerekítve, de mint független díszítmények turkesztán falfestmények szövetein és eszközein találhatók meg, térkitöltő szerepben (l. Le Coq, Chotscho 16. tábla). Ebből azonban új összehasonlító anyag híján nem akarunk semmiféle következtetést levonni.

<sup>2</sup> Hogy az ú. n. nautiluscsésze (H. 18) befejezetlen darab-e, amely kész állapotban körülbelül a bikás csészének felelt volna meg, vagy mély öbleivel és kevés, de jellemző díszítésével inkább mintaképe, mint később eldurvult továbbképzése a bikafejes csészének, azt itt nem merjük eldönteni.





69. kép.

a) Állatküzdelmes csésze belső széle, H. 21.; b) U. az, külső széle; c) Bikafejes csésze külső széle, H. 13.; d) Serpenyő fogója, felülről, H. 15.; e) Griffes csésze külső széle, H. 20.; f) Keresztes csésze külső széle, H. 9.; g) Lapos korsó, medaillon kerete, H. 7.; h) Ovális csésze külső széle, H. 8.

Még további átalakításon megy keresztül a pálcikamotívum a két nyeles serpenyő ornamentikájában (H. 15, 16, 69 *d* kép). A már csaknem rügyező levelekben végződő köralakú levélpálcikákból egy indafaszerű motívum lett, amelynek már csak elkeskenyedő részén ismerhető fel a pálcikakötegből való eredet. Egész más itt a trébelés módja is: az alaphól kitrébelt pálcika helyére szögletes relief került, amely az egésznek az összbenyomását lényegesen megváltoztatta. A stílusváltást a serpenyő szegélydíszének (69 *d* kép) és az állatküzdelmes csésze (H. 21, 72 *b* kép) külső medaillonjának csaknem azonos keretével való összevetés teszi világossá. Sokkal nyersebb és esetlenebb lett. Ugyanezt látjuk, ha a serpenyő medaillonjának állatalakját (72 *c* kép) összevetjük a H. 19-es edényen (68. kép) látható mintaképével.<sup>1</sup>

Ha avar szíjvégek jellemző ornamentikáját (70. kép) a formában hasonló serpenyőnyelekével összevetjük (69 *d* kép), akkor mérhetjük le a nemcsak kvalitatív, hanem stilisztikai különbségnek is egész távolságát. Ahol ezeken a szíjvégeken inda mutatkozik (70 *a* kép), ott nem köralakú levelekből alakul, hanem úgylátszik, hogy a végződése szét-hasad és ahol a «köröslevél» dominál, ott nem pálcikákat, hanem egy fajta szemalakú ornamentikát látunk (70 *b, c* kép).<sup>2</sup>

Nem vezethető le a kincsek valamennyi díszítése a pálcika-mintából: már említettük a korsó (H. 7) medaillonjának szépen alakított palmettakeretét. Két csészén (H. 9, 10), középpontjában a feliratok-

<sup>1</sup> Képét l. Zimmermann, i. m. 45. tábla.

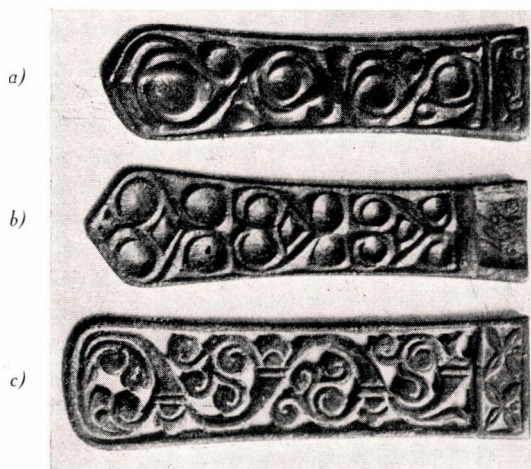
<sup>2</sup> Horváth, Tibor, Die avarischen Gräberfelder von Üllő und Kiskörös. Archaeologia Hungarica XIX, 1935. 119. skk. (30. skk. táblák) összeállít egy sorozatot avar sírokból származó veretekből, agyagedényekből (107. skk.) stb., melyeket a nagyszentmiklósi aranykincs előzményeinek tart. Ezekből a leletekből lehet ugyan arra következtetni, hogy ezek a kincsek vagy stílusban közvetlenül rokon művekre mennek vissza, mint előzményre, de világosan látható rajtuk, hogy az aranykincs ornamentikáját olyanok utánozták, akik számára az avar szíjvégek nagyvonalú, nyers, körös levélornamentikája volt a «normális» és megszokott díszítési forma. Tökéletlen és meglehetősen félreértett átvételek ezek, nem pedig előzményei annak a fejlett díszítési módnak, amelyet a nagyszentmiklósi aranykincsen látunk. Nem fogadhatjuk el Horváth nézetét a délorosz, késő- és posztaszasszanida ezüstleletekre vonatkozólag sem (122. skk.). Föltevése szerint ezekre az ezüstedényekre a nagyszentmiklósi kincs erősen hatott. A föltevés alapja a H. 2. palack hasonlósága számos délorosz ásatásból származó darabbal. Horváthtal szemben mi nem a kincs egységes keletkezése mellett foglaltunk állást és megkíséreltük kimutatni, hogy a medaillonos palack ugyan a kincs stílusfejlődése szempontjából igen jelentős, de keletkezési helye és stílusa szerint a kincsen belül egyedülálló darab. Így aligha lehet föltenni, hogy egy egész művészi kört irányadóan befolyásolt volna.



kal elborított kereszttel, palmettaindát látunk (69 *f* kép), melynek tört vonalvezetése az eltorzult görög betűkkel együtt elárulja, hogy ezen az edényen a byzanci mintakép művészi nyelvét és írását értelmetlenül utánozták.

Az ovális csésze szélén nagylevelű, szalagokkal összekötött, egészen másként alkotott palmetták láthatók (H. 8, 69 *h* kép). Készítője előtt, úgylátszik ismeretlen volt a köralakú levélpálcika, vagy pedig, amint ez talán a korsónál is történt (H. 7), tudatosan került el. A fogó alsó részén futó széles indát két palack (H. 2, 6) és az egyik ívmeanderes korsó (H. 3) szájrészeről ismerjük,<sup>1</sup> noha ez a fogón kevésbé finom rajzú. Más az eset a fogó felső részén látható állatalakokkal (73 *b* kép). Az állati testnek körszeletekké való felosztását újból a poncolás váltotta fel (l. a H. 2 palackot), de a H. 19. edény és a serpenyők állatalakjainak félpalmettaalakú farka, úgylátszik, megmaradt. De az egységes poncolás helyett az állatprém jelzésére két, egy pont- és egy vonalponcot alkalmaztak, miáltal a felülethatás nyugtalanabb lett. Az állatalakok is megváltoztak. A húsos farkú griffből ismét, — noha két esetben csőrös — feltűnően idomtalan alakú emlősállat lett. Csak a két kisebb állat tartotta meg szárnyas állat jellegét.

Ezt a jelenséget is, ha csak részben is, a kincsnek egy másik edényével való rokonsággal magyarázhatjuk. Ez a griffmedaillonos kerek csésze (H. 20, 72 *a* kép), az állatküzdelmes csésze (H. 21) párdarabja. Széle (69 *e* kép) egészében a bikás csésze szegélyének (H. 13, 14, 69 *c* kép) felel meg, de a palmettaszerűség még fokozott, a formaadás pedig bágyadtabb és durvább lett. Az értelemnek ugyanilyen csökkenését

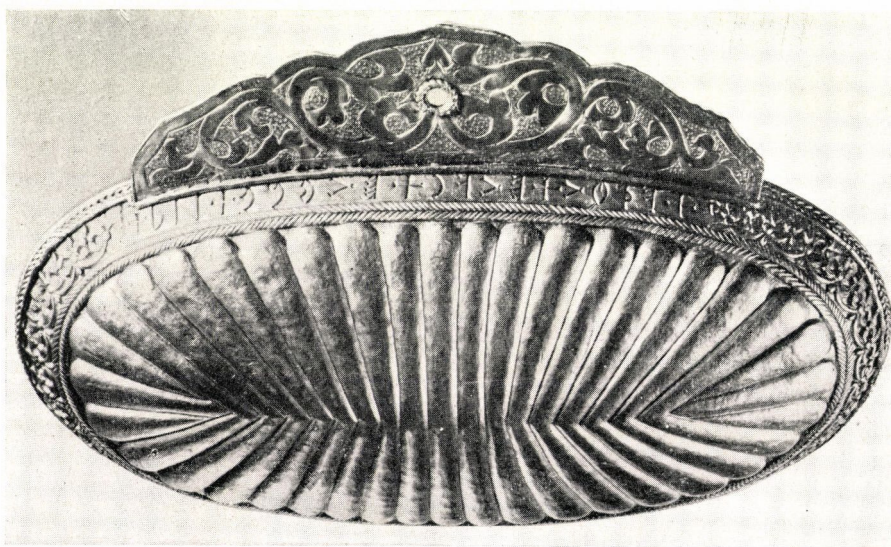


70. kép. Avar szíjvégek.

a) c) Ismeretlen lelhely; b) Abony.

<sup>1</sup> V. ö. az 1. jegyzettel a 118. oldalon.

figyelhetjük meg a medaillont körülfogó három levélsoron is. A H. 19. edény sokrétű ornamentikájából itt teljesen egyhangú skéma lett. A griff maga is a medaillonos palack (H. 2) állatküzdelmi jelenetének utánzata (67. kép), de a körvonalak visszaadásában hiányzik az eredeti mintakép jellemző élessége, az egész ábrázolásból pedig annak kifejező ereje. A medaillon alapján látható indák és a griff palmettafarka az állatküzdelmes csészére vezethetők vissza. A griff testén az ovális csésze állataihoz hasonló vonalas poncolás látható (73b kép).<sup>1</sup> E mintaképből, amely egyébként, mint bágyadt másolat a kisebb síma palack (H. 5)<sup>2</sup> mellé



71. kép.

Ovális csésze, alulról, H. 8.

állítható, magyarázható meg tehát az ovális csésze felületkezelése és a fogón levő állatalak felsőtestének erős előreívelődése. Honnan származnak azonban a rosszul elhelyezett szemek, a hegyesen felálló fülek, a csonkszerűen összezsugorodott lábak, az állatkáknak ez az egész gyámoltalan ábrázolása, amely a kincs valamennyi többi darabjával összehasonlítva annyival alacsonyabb formánívót képvisel?

<sup>1</sup> Ugyanezen két poncolást: a kígyóvonalat és a pontot látjuk a lapos korsó (H. 7) keskeny oldalán a négy griffen, onnan vehették át, a nélkül, hogy maguk az állatok is mintaképül szolgáltak volna a csésze fogóján levő griffalaknak.

<sup>2</sup> V. ö. a 3. jegyzettel a 116. lapon.





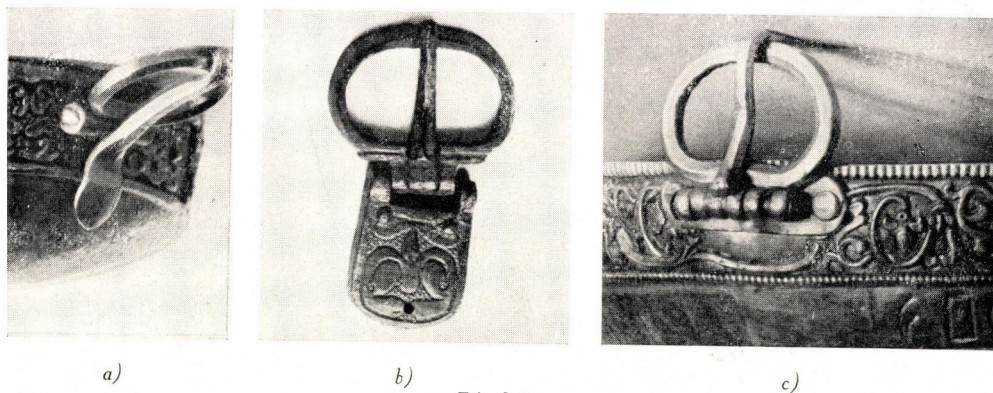
72. kép.

a) Griffes csésze; belső medaillon H. 20. — b) Állatküzdelmes csésze; külső medaillon, H. 21.  
c) Szerpenyő, belső medaillon, H. 15.



73. kép.

a) Avar övveret, Csúny; b) Ovális csésze fogója, felülről, H. 8



74. kép.

a) Állatküzdelmes csésze csatja, H. 21.; b) Csát, Kiskőrös, 158. sir; c) Keresztes csésze csatja, H. 9.



A talányt avar veretekkel való összehasonlítás oldja meg : innen származik az állatok típusa, amely csak szükségből hasonult hozzá a kincs alakjaihoz, amelyhez hozzátoldották (73 *a* kép)<sup>1</sup>.

A magyar földön talált sírleletekkel való ily közvetlen rokonság ténye csak az ovális csészének egy másik sajátosságával összefüggésben kapja meg igazi jelentőségét (71. kép). A fogó a felirat és a csésze széle közt úgy van odaforrasztva, hogy a betűk felső részét részben átvágja. Elhelyezése sem egészen szimmetrikus : egyik oldalon az írást bevezető kereszt fölött kezdődik, a másik oldalon mélyen belenyúlik az ornamentikába. A fogónak ez az elhelyezése, amint különben sincs helye a csésze fölépítésében, épp oly kevésbé illik az egyébként igen pontos kivitelhez, mint a fogó idomtalan állatalakjai az ornamentika finomságához. Ezért nem látszik egész jogosulatlannak, ha kételkedünk abban, hogy a fogó eredetileg a csészéhez tartozott. A fogó át van lyukasztva és így nyilván a csésze felakasztására van szánva. Önként kínálkozik tehát a kincs többi felakasztós szerkezetével való összehasonlítás. A kerek csészék összes csatjai ugyanis valamennyien későbbi toldások, az eredeti fölépítést tehát inkább zavarják, mint ahhoz alkalmazkodnak.<sup>2</sup> Az állatküzdelmes és a griffes csészén (H. 21, 20) elég nyersen egyszerűen az ornamentikára vannak erősítve (74 *a* kép). A keresztcsészéken maradt ugyan a széleken egy kis hely a csatok fölerősítésére, de a formának ezek sem felelnek meg és az indát is átvágják. Ezekkel a csattokkal erősítették a harcosok övéhez az edényeket és ezek az avar sírleletekből származó övveretek csatjainak felelnek meg (74 *c* kép).<sup>3</sup> Lehetséges, hogy a H. 19-es edény és a palack később felerősített fogantyúja is hasonló célra szolgált.<sup>4</sup>

Az edények felfüggesztésére utólag alkalmazott csatok, amelyek az avar lovasviselet kiváló sajátosságainak felelnek meg, a fogó állatalakjai (73 *b* kép), melyek az avar állatvereteknek oly közeli rokonai, és végül a szarv (H. 17), amelynek nemrég egy ugyancsak avar aranykincsből csaknem pontosan azonos párja került elő,<sup>5</sup> világosan utalnak

<sup>1</sup> Éppen a kincs stílusával való összehasonlítás révén tűnik ki az avar díszítményeken levő messzemenően stilizált állatalakok különösen gyámoltalan jellege.

<sup>2</sup> V. ö. a 3. jegyzettel a 116. oldalon.

<sup>3</sup> A 74 *b* és a 73 *a* képet Horváth Tibor szívességének köszönöm.

<sup>4</sup> A H. 19-es edény letört fogója egész ferdén volt felerősítve és inkább kígyó, mint fogó alakú volt. A palackra vonatkozólag l. a 3. jegyzetet a 116. oldalon.

<sup>5</sup> A bocsai lelet a budapesti Nemzeti Múzeum Steppe-kiállításán (1935). A szarv nem maradt fenn teljesen. A nagyszentmiklósi aranykincsből levő szarvon



arra, hogy az aranykincs, amikor Nagyszentmiklósnál a földbe került, azon lovasnép egyik fejedelmének birtokában volt, amelyhez az avar-ként nevezett sírleletek tartoznak.

Hogyan viszonylanak most már e megállapítások ahhoz az eddig tényként elfogadott feltevéshez a kincs darabjainak egymáshoz való genetikai viszonyáról és a fogantyú és fogó későbbi hozzátoldásáról, hogy mind a 23 aranytárgy egy fejedelem megbízásából, egy műhelyben, egy időben, legalábbis közvetlenül egymásután, mint valami «asztali készlet» készült el? A történész elővigyázatossága az eredmények értékesítésénél, amilyenek a fentiek is, nem lehet elég nagy: az ornamentika stílus-változásai, mint például a pálcikaminta továbbfejlődése, vagy egyes ornamentális szalagokká való felbontása, vagy a geometrikus ferde négy-szögeknek növényi ornamentikává való átalakulása az azonos keletkezési idő esetén is, mint véletlen különbségek magyarázhatók. Kevésbé valószínűnek látszik azonban az, hogy egy műhelyen belül az egyik edény készítője vagy tervezője igen magasfokú görög kalligrafiának birtokában volt, míg ugyanakkor egy másik a görög betűket értelmetlenül eltorzította.<sup>1</sup> Még kevésbé hihető, hogy az egyik művész oly mitoszt ábrázolt, amelyiket egy másik, mikor ugyanazt a jelenetet ábrázolta, egészen más mitológiából vett jelenetként magyarázott.<sup>2</sup> Végül nem lehet megérteni, hogy a csésze szélének finom trébelt díszje, a kenőcsös edény oldalfala, az ovális edény kalligrafikus írásjegyei kezdettől arra lettek volna hivatva, hogy a sokkal közönségesebb módon készített akasztókészülékek eltakarják vagy átvágják, amelyeknek alkalmazási módja nem éri el ezenfelül az edények készítésének technikai magasságát, amelyeken egy sem látható a számos forrasztási hely közül.<sup>3</sup>

Nincs más lehetőség, el kell vetnünk a nagyszentmiklósi kincs egy-

---

(H. 17) ugyanolyan írásjegy-csoport van, mint a keresztes csészén. A kincs többi darabjától nemcsak a jelentékenyen csekélyebb aranytartalomban, hanem azáltal is különbözik, hogy egy gránátberakásra szolgáló lemez van ráforrasztva. Ez és már maga a drágakőberakás ellentétben áll a kincs főleg trébelt technikájú díszítésével. Az írásjegyek is bizonytalan vonalvezetésűek, a többi trébelt edénytől eltérően. Így nem látszik kizártnak, hogy valamelyik későbbi tulajdonos másoltatta ezeket az írásjegyeket a szarvra ilyen jegyekkel ellátott csészék és serlegek nyomán.

<sup>1</sup> A H. 21 állatküzdelmes csészén és a H. 9, 10 keresztes csészén.

<sup>2</sup> A H. 1 palack és a H. 7 korsó, l. a 118. oldalon.

<sup>3</sup> A kis serpenyőkre (H. 15, 16) mindjárt a készítéskor ráerősített fogók, melyek egyébként jellemző módon nem alkalmasak felfüggesztésre, sokkal finomabban vannak forrasztva, mint a tárgyalt kapcsok, edényfülek és főleg a fogantyú.

séges keletkezéséről szóló föltevést. Milyen lehetne a fenti analízisek által megadott föltevések nyomán megújított történeti kép vázlata? A kincset talán fejedelmek készítették, zsákmányból, cseretárgyakkal, ajándékokkal bővítették ki, vagy legalábbis így vetették meg az alapját. Ezek a más népektől kapott edények aztán mértékadóan befolyásolták a fejedelmek által saját maguknak készíttetett darabokat.

Így lett a szasszanida palack (H. 2), amely a rokon darabok lelőhelye szerint ítélve, a Perzsiától északra elterülő vidékekről, vagy Dél-oroszországból származik, két további aranypalack mintaképe.<sup>1</sup> Mint-hogy a plasztikus ívmeanderrel díszített palack a mi vizsgálataink szerint ez edények közt az első volt (v. ö. 117. o.), a két, láncmeanderrel díszített korsó (H. 3, 4) akkor már a kincs között lehetett, minthogy éppen ebből a láncmeanderből keletkezhett az ívmeander. Ehhez a palackhoz (H. 6) tartozhatott a fogótól eltekintve, — az ovális csésze is (H. 8). Ez egyrészt az edénytest és a palack határozottan rokon alakításából, másrészt a szegélyező ornamentikának és a palack lábán látható ornamentikának rokonságából következtethető. A kincs már ebben az időben ahhoz a néphez tartozhatott, amelynek az edények egy részén található írásjegyek a sajátjai voltak.

Az ismeretlen eredetű H. 19-es edény pálcikaornamentikájával a csészék csoportjához vezet, melyek keletkezése időben és művészileg egyaránt differenciált. A csoport legkorábbi tagja az állatküzdelmes csésze (H. 21), melynek fölirata, — bármilyen nyelvű legyen is — nemcsak a görög betűk, hanem a görög abc ismeretét is föltételezi. Nincs kizárva, hogy a keresztcsészék (H. 9, 10) oly időből származnak, mikor a kincs készítője görög írást csak látott, a pálcikaornamens pedig teljesen ismeretlen volt előtte. Így fölépítésben az állatküzdelmes csésze mintaképeként szolgálhattak. A lapos korsó az antik örökség egészen másként alakított, sokkal messzebbre és mélyebbre hatoló asszimilációjáról tanuskodik, mint a csészék, tehát nyilván más korszakból származik. A bikafejes csészék (H. 13, 14, 69 c kép) az állatküzdelmes csésze köralakú levélpálcika motívumát (72 b kép) fejlesztik tovább az ovális csésze (H. 8, 69 c, h kép) szegélypalmettájára támaszkodva, míg a serpenyők (H. 15, 16) ugyanezt sokkal szabadabb növényi jelleggel, de nyersebben (69 d kép). A griffes csésze és vele talán a kis síma palack oly időszakban keletkezhetek, mikor a köralakú levélpalmetta ugyan

<sup>1</sup> H. 1 és 5.



még használatban volt, de a köralakú levélpálcika, mint ornamentális motívum már nem.

Az edények egy részén alkalmazott írásjegyek bizonyítják, hogy a kincs keletkezése idején egyazon nép birtokában volt. Ugyanez áll a négy, figyelmen kívül hagyott edényre is, amelyeken nincs ornamentális díszítés.<sup>1</sup> A csatok, fogó és fogantyú alkalmazása az avar tulajdonba való átmenetre utal. E nép sajátossága a csatok használata és mindenekelőtt az állatstílus, amelyből a csésze griff-reliefje (H. 8, — 73 b kép) fejlődött. Az istentiszteletre vagy fejedelmi ünnepélyekre szolgáló kincset úgy alakították át, hogy övjükön vagy esetleg nyergükön viselhessék. A kincs utolsó tulajdonosa is nyilván avar volt, aki a kincset elásatta vagy magával temettette.

Ily módon új támaszpontokat is nyerünk a nagyszentmiklósi kincs datálására. A szasszanida birodalomnak az arabok által való elfoglalása Kr. u. 642-ben fejeződik be. Nem sokkal ezután keletkezhettek — legkésőbb — a medaillonos palack (H. 2), amely eleven szasszanida művészi hagyomány alkotása. Aligha keletkezhettek mégis II. Khusrau (590—629) uralkodása előtt, akinek korához stílusban legközelebb állónak látszik.<sup>2</sup> A terminus ante quem non a kincs számára ily módon a VI. század és a VII. század eleje, míg a terminus post quem non a 800. év, mert 797-ben az avarokat a frankok végérvényesen legyőzik. A nagyszentmiklósi aranykincs felismerhető fejlődésében a legnagyobb időbeli távolság legföljebb két évszázadot foglal magában, a nélkül, hogy ily nagy időbeli távolságot tényleg föl kellene tételeznünk. A történeti tények, amelyek az erős divergencia folytán a szimultán vagy csaknem szimultán keletkezés föltevésénél csak igen bizonytalan datálásra adtak módot, így kapcsolódnak be az itt jelzett fejlődési képbe, ha eddig még a keletkezési idő pontosabb elhatárolása nem is volt lehetséges.

Wien.

Schüller Hilda.

<sup>1</sup> A két kehely (H. 22, 23) és a két serleg (H. 11 12).

<sup>2</sup> A szűkszavú, de jellemző alakítás távoláll e művészi terület postszasszanida edényeinek nehézkes schematizálásától. V. ö. pl. Sarre, *Die Kunst des alten Persien*. 135, 140, 141. tábla (l. 5. jegyzet a 119. oldalon). Sokkal inkább hasonlítható össze II. Khusrau (590—628) taqi-bustani sziklareliefjeivel (Sarre 84—89).

## GIROLAMO DA SANTACROCE ISMERETLEN FESTMÉNYE.

Giuseppe Fiocco<sup>1</sup> alapvető cikket szentelt a Bergamótól északra, a Brembo völgyben fekvő Santacroce községből származó festőcsaládnak, amely a XV. század végétől kezdve egészen a XVII. század közepéig virágzott. Egy sem volt közöttük elsőrangú mester, de szerényebb tehetségükkel, lelkiismeretes készültségükkel igyekeztek lépést tartani a velencei festőzsenikkel. Különösen Velence, a terra ferma, Istria, a dalmát szigetek, sőt Apulia kevésbé tehetős megrendelőinek igényeit elégítették ki, akik nem voltak eléggé tehetősek ahhoz, hogy a Belliniékhez, Carpaccióhoz, Giorgionehez, Lottóhoz fordulhassanak, de akik mégis a nagy mesterek stílusának viszfényét akarták látni templomaik oltárain, otthonukban.

A Santacrocék, — ahogyan a község után nevezték őket — valóban ezeknek a mestereknek munkáiból táplálkoztak. Nincsen határozott egyéniségük, egy-egy festményükben az előbbiek jellemző stílussajátosságait utánozzák félénkebb kézzel, szárazabb lélekkel, kevesebb tudással. Egyik legnevezetesebb tagjuk *Girolamo da Santacroce* (működött 1503—1556) Gentile Bellininek volt a tanítványa, majd Giambellinónak és Cimának a követője, de néha, mint a drezdai képtárban levő kitűnő képén, a *Jézus születésén*, Lorenzo Lotto az eszményképe. Fiocco tanulmányában megemlíti, hogy Girolamo zászlókat (*pitture i pennelli o gonfalon*)<sup>2</sup> is festett, melyeknek egyik példánya a milánói Castello Sforzesco múzeumában van<sup>3</sup> (75. kép). Hozzá hasonló rajzot őriz a londoni

<sup>1</sup> *Giuseppe Fiocco*, I pittori da Santacroce. L'Arte XIX. 1916 Fasc. III—IV. 179—206. o. és *G. Gombosi*, Santacroce a Thieme-Becker Künstlerlexikonban, XXIX. 422. o.

<sup>2</sup> Op. cit. 191. o.

<sup>3</sup> Prof. Lodovico Frapoli ajándéka 1908-ból.



British Múzeum és szerinte ilyen festménytöredékeket találunk a velencei Museo Civicóban és a stockholmi képtárban is. A legtöbbször aranyos diadalív, illetőleg árkádos építmény alatt jelenik meg a festmény főalakja, csoportja. A milánói képen oszlopos keretben, angyalkák között a Szentháromság lebeg, a londoni rajzon pedig az ív alatt Szent Rókus, kétoldalt tőle Szent Sebestyén és Szent Kristóf áll. Velencében Krisztus színváltozását (Berenson szerint Mennybemene-telét,<sup>1)</sup> Stockholmban pedig a sárkánytölő Szt Györgyöt láthatjuk egy püspökkel. Ugyanígy, de még hatalmasabb zászlót festett később, 1595-ben Girolamo uno-kája, Pietro Paolo da Santacroce is a páduai Aréna-kápolna számára, melyen nevét is megörökítette az évszámmal. De előbb már a milánói zászlón szerepel Girolamo neve az évszámmal:

*Hieronymo Sacta  
Croce fecit MDXXXIII.*

Ha stíluskritikailag nem ismernénk fel, — első-sorban a lebegő angyal-kák alapján, — Girolamo szerzőségét, úgy a felírás minden kétséget eloszlat a zászlófestmény, valamint a többi rajz és kép szerzősége iránt.



75. kép. Girolamo da Santacroce : Szentháromság.  
Zászlófestmény. Milano, Castello Sforzesco.

<sup>1</sup> B. Berenson, Italian Pictures of the R. 1932. List 509. o. — Fiocco téved, midőn ezt a festményt is csoportunkba sorolja. A kis olajkép az égbe emelkedő Krisztust ábrázolja, fára van festve, tehát nem zászló.

Girolamónak ezt a sorozatát módunkban áll egy eddig ismeretlen zászlófestménnyel kiegészíteni. Budapesti magántulajdonban van a, sajnos, rossz állapotban levő, megfakult festmény, ide néhai Benedek Imre gyűjteményéből került, ahol ismeretlen északolasz mester néven szerepelt (76. kép). A milanóinál nagyobb vászon ( $170 \times 106\frac{1}{2}$ ) díszes, aranyozott, indadíszekkel ékes diadalív alatt, amilyeneket Barend van Orley alkalmazott a brüsszeli Ste. Gudule-templomban levő híres üvegablakain,<sup>1</sup> hatszögletű emelvényen állva ábrázolja idősb Szt. Jakabot dicsfénnyel, átszellemült arccal, vörös köntösben, balvállán átvetett barnás-sárga lepelben, jobb kezében hosszú zarándokbottal és azon függő karimás kalappal. Csak a szakállas fej, a nyak, a kezek és a lábfejek vannak szabadon. A könnyed, áttört diadalívnek nincsenek falai, hatszögletű talapzaton álló, négy elől kiugró, vājolt oszlop tartja keresztboltját, a vízszintes gerendával fedett oldalnyílások felett emeletek vannak, amelyeket két rövidebb kiugró oszloptag választ el a boltívtől. Zenélő, repdeső angyalkákon kívül az oszlopfőre aggatott fűzerek és zászlók is emelik az ünnepi hangulatot. Kétségtelen, hogy Donatello akkor még eredeti alakjában álló páduai oltárának fölépítése volt hatással Girolamo kompozíciójára, akárcsak Mantegnának a veronai S. Zenóban levő három osztású, híres Madonna-oltárképére.<sup>2</sup> Már maguk a tunikás, szőke angyalkáknak alkalmazása is mutatja, hogy Donatello puttókkal díszített páduai oltárképe volt némileg a zászlófestmény előképe. A bájos kis apróságok Szt. Jakab apostolt ünneplik, legnagyobbikuk kékes redőjű, fehér köntösben Jakab lábai alá, a talapzatra telepedett le és gitárt penget, mint Carpaccio és Giambellino angyalai. Mellette kissé magasabban, kétoldalt egy-egy zöldtunikás, fehér inges ülő angyalka fuvolázik és hegedűszerű vonós hangszerezen játszik, míg a festmény két szélén, a diadalív oldalnyílásaiban hasonló szabású, kékesfehér köntösű, zöld lábszárvédővel felövezett puttó hegedül és fújja a tubát. Fent, Jakab feje felett két kis meztelen, szárnyas angyalka lebeg, kezét mellén keresztbetéve, két másik vörös tunikás, fehéringes szárnyas társuk pedig szimmetrikus állásban két karjával a felső oszlophoz

<sup>1</sup> *Ybl Ervin*, A brüsszeli Ste. Gudule-templom magyar vonatkozású történelmi ablakai és II. Lajos két képmása. Magyar Művészet 1926. II 391. o.

<sup>2</sup> Donatello páduai oltárát 1579 után szedte szét Girolamo Campagna, de az árkádos, diadalíves építmény tagjait a templom belsejébe falazták be. *Dellew Freiherr v. Hadeln*, Ein Rekonstruktionsversuch des Hochaltars Donatellos im Santo zu Padua. Jahrbuch d. k. pr. Kunsts. XXX. 1909, 35—55. old.



támaszkodik és kíváncsian tekint alá. Az egész kompozíción a részarányosság uralkodik.

Szt. Jakabnak pihenő állásban levő, szoborszerű alakja és a diadalív mögött alacsony horizontú, hegyes-völgyes tájra nyílik kilátás. Lábatól jobbra városka körvonalai vehetők ki. Elöl zöldlombos fák, tisztások, mögöttük kékbejátszó hegyek, felettük világos, aransárga az ég, mely fölé felülről felhők ereszkednek alá, mint fátylak a színpadon díszletváltozások alkalmával.<sup>1</sup> Ezt a zászlót is, mint a vele rokon példányokat, barna tónusú, renaissance jellegű gazdag indadísz vette körül. Az esetleg középen alkalmazott négy medaillonkép, valamint az indadísz rajza, sajnos, már nem vehető ki.

Kétségtelen, hogy a budapesti festmény fejlettebb formáló erőre, gyakorlottabb kézre vall, mint a milánói zászló. A puttók itt kedvesebbek, időmaik természetesebbek, nem végzik hivatásukat olyan szenvtelen unalommal, rajzuk nem mutat annyi hibát, mint a milánói angyalkáké. A tunikák, a köntösök Girolamóra annyira jellemző, párhuzamos, kissé aprólékos redőzete is természetesebb, mint a milánói képen, melynek



76. kép. Girolamo da Santacroce :

Szt. Jakab apostol.

Budapest. Magántulajdon.

<sup>1</sup> Ugyanezt állítja Fiocco is. Op. cit. 189. old.

megfestésében Girolamo talán segéderőket is vehetett igénybe. De lehet, hogy a festmény gyöngéi későbbi javításokból származnak, így a tájkép fölötti téglavörös semleges háttér is, míg a budapesti képen, — mint azt előbb már említettük — felhős ég emeli az ábrázolás természetességét. Viszont a budapesti zászlón a Jakab lábai alatt levő talapzat indadíszai eredhetnek későbbi javítókéz munkájából. Az aranyozott díszítőformák a XVIII. század ízlésére vallanak. Ezt bizonyítja a már említett londoni rajz is, amelyen Szent Rókus építészeti jellegű, széles talapzaton áll. Egyébként is mindenütt találkozunk a képen a későbbi restaurálás nyomaival.

A festmény bizonyára templomi vagy közületi zászló lehetett, így állandó használatban állhatott, rossz állapota is ennek tudható be. A cinquecento negyvenes, vagy ötvenes éveiben keletkezhetett, midőn Északolaszországban a késői renaissance virágzott és nem tértek át a barokk stílusra, mint Rómában és Toscanában. Különben is Girolamo, mint a Santacroce családba tartozó elődei és utódai, másodrangú tehetség volt, aki nem irányította a stílusfejlődést, hanem a nagy mesterek eredményeit használta fel tisztességes mesterségbeli tudással és ízléssel.

A budapesti zászló-festmény megérdemelné, hogy ügyes restaurátor ismét felragyogtassa régi szépségeit.

*Ybl Ervin.*



## KISEBB KÖZLEMÉNYEK.

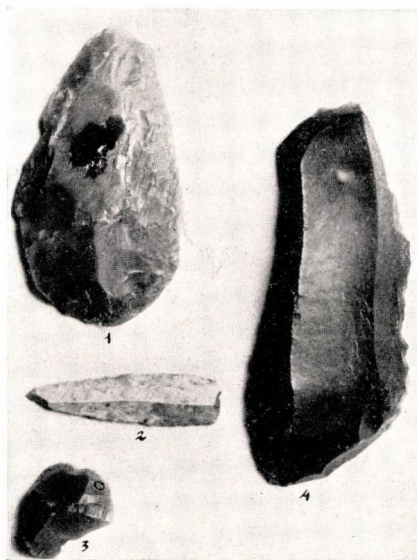
### Néhány újabb magyarországi paleolittelep.

#### I. Korlát. (77. kép 4, 78. kép 1—2.)

Itt egy gondosan készített, vaskos, aurignacien penge került elő. A penge sötétbarna és fekete színű, kihegyesedő vége az egyik oldalon hosszanti retusokkal, a másik oldalon felülről lefelé haladó retusokkal élezett. A penge szélei is finom retusolással vannak ellátva. A penge bázisán még egy véső (burin) van kidolgozva és a bázis többi része is retusált. A penge sajnos másodlagos fekvésben találtatott. A Korlát közelében folyó Főnyi patak jelenlegi medre egy régebbi mederképződésébe vágódott bele. Így a régebbi meder kavicslerakódásai a patak mai medre szélén fel vannak tárva. Ebből a kavicsrétegből került elő a penge. A régebbi pataktérasz is alluviális még, mert kavicsai között cserépdarabok fordulnak elő. Hogy a diluviális penge aránylag későn juthatott az alluviális lerakódású patakkavics közé, azt bizonyítja teljesen ép, görgetetlen volta.<sup>1</sup>

II. Szob. A Dunamellék gazdag löszvidéke két új lelőhelyet szolgáltatott, mind a kettő Szob környékére esik. Az első lelet az Ipoly löszpartjából került elő, sajnos másodlagos helyzetben (77. kép 2, 78. kép 3). Az Ipolyt szegélyező löszfalon kelta népek telepedtek meg. A kelta

telep egy putrijának ásatása közben egy méter mélységben találta meg a pengét Horváth A. János tanár. Valószínűen a



77. kép.

1. Solutré típusú babérlevél. 3. Surigracien magasvakaró burinnel. Mindkettő Szob, Öregfaludűlő környéke. 2. Magdalenien penge. Szob, Ipolyt. 4. Aurignacien penge. Korlát

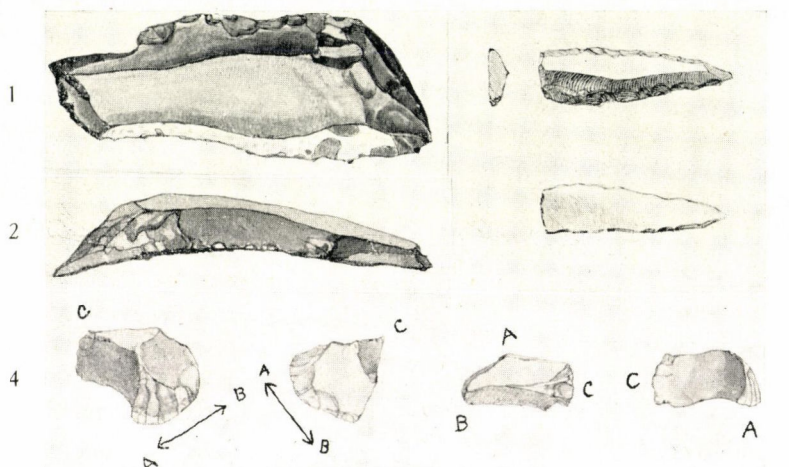
<sup>1</sup>/<sub>2</sub> nagyság.

<sup>1</sup> Megragadom az alkalmat, hogy köszönetet mondjak Téglássy András helybeli földbirtokosnak, aki vendégszeretetével támogatta a Nemzeti Múzeum kutató munkáját.

prehisztórikus lakosság bukkant rá a ki-mállott kőeszközre és vitte magával a csinos követ. A szürkés-kékes szilexből készült penge köröskörül igen finoman

retusált és hegygel van ellátva. A helyszínen végzett próbaásatás során a löszfalban 1'5 m mélységben cca 10 cm-es lakóréteget találtam, faszénmaradványokkal és néhány kő meg csonthulladékkal. Jellemző darab nem került elő. Feltételezhető azonban, hogy a penge

eredetű. Ezek szerint a penge a magdalenienbe tartozik, aminek típusa sem mond ellent (79. kép). A másik lelőhely a Szob feletti Öregfalu dűlő közelében van. Itt két régi patakmeder között kis plató emelkedik. A lelőhely geológiai viszonyai dr. Kéz Andor megállapításai

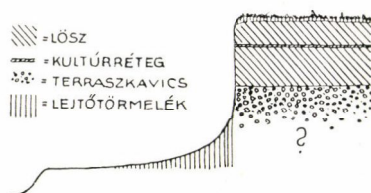


78. kép.

1—2. Aurignacien penge. Korlát. 3. Magdalenien penge. Szob, Ipolypart.  
4. Aurignacien magasvakaró (A—B) burin-nel (C). Szob, Öregfalu dűlő környéke, cca  $\frac{1}{2}$  nagyság. Bacsák dr. rajzai.

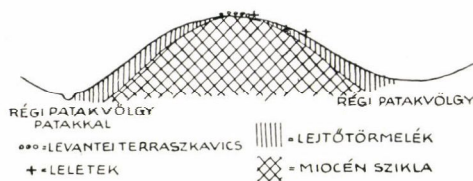
ebből a rétegből került a telepre. A lelőhely geológiai viszonyairól dr. Kéz Andor felvilágosításai alapján a következőket mondhatom: A lösz, amelyben a kulturaréteg elhelyezkedik, az Ipoly utolsó jégkori terraszára (elhagyott mederkavicsára) hullott, tehát már postglaciális

alapján a következők: a plató alapanyaga miocén vulkanikus kőzet. Erre rakódott rá a legrégebbi prégliaciális Dunaterasz (elhagyott folyómeder), az úgynevezett levantei terrasz kavicsanyaga. A diluvium folyamán kis patakmeder vágódott itt be. A patak később, de még



79. kép.

A Szob, Ipolyparti lösztelep keresztmetszete.



80. kép.

A Szob Öregfalu dűlő közelében fekvő lelőhely keresztmetszete.



a diluvium folyamán új medret keresett magának, amelyben ma is folyik. Így alakult ki a plató. Ezen a platón tanyázhatott a diluviális ember (80. kép). Eszközei a plató lejtőit fedő lejtőtörmelékben kerülnek elő. Dr. Kéz Andor szerint a platón diluviális rétegek képződés nem történt. A lejtőtörmelék nagy része alluviális eredetű, a diluviális eszközök összerosás (erozió és korozió) stb. útján kerültek belé. Ott, ahol a lejtőtörmelék vékony, tehát a lejtő felső szakaszán az eszközöket esetleg helyükről, tehát a lejtőtörmelék alatról szakította fel az eke. A kőeszközök nem mutatnak koptatást.

Bemutatok egy solutré típusú babérlevelet szürke kalcionból (77. kép. 1) és egy magas kaparót, füstös szürkészínű szilexből, melynek másik vége vésőnek (burin) van kidolgozva. A szépen megmunkált eszköz az aurignacienbe tartozik (77. kép 3, 78. kép 4.).

*Ifj. Gallus Sándor.*

### A korláti paleolithok kérdéséhez.

A hazai paleolithkutatás irodalmában többször találkozunk azzal a felfogással, hogy az őskor alsó emeletei is ismertek Magyarországon. Ebből a korból származó leletként említik ugyanis a miskolci szakócákat és a korláti kőeszközöket.

Az utóbbi lelet a Kassai Múzeum gyűjteményében található. Először Roska Márton ismertette behatóan.<sup>1</sup> Megemlíti, hogy a paleolithok (11 darab) teljesen elűtnek a velük egy lelőhelyről származó és cserepekkel együtt begyűjtött «neolithikus» pattintott kőeszközöktől. Közli a lelet begyűjtőjének, Csoma Józsefnek a levelét is, mely szerint e tárgyakat a «Ravaszlyuktető» meredek oldalán sziklák

között fennakadva a felszínen találta. De már Csoma megemlíti, hogy ott «sok a kovakő már természetből» s a nyári záporok a meredek hegyoldalt állandóan mosák. Roska a leletet a felső chelléenbe sorolja, mert szerinte nem éri el az acheuléen finomságát.

A Korlátról begyűjtött anyag egy részét — a kérdéses 11 «kőeszközt» — Hillebrand Jenő eleinte korai neolithnak vélte,<sup>2</sup> majd az avasi kőbánya felfedezése után az itt előkerült protocampignienel azonosítja.<sup>3</sup>

Abbé H. Breuil, aki a leletet csak az irodalomból ismerte, a Krakkó környéki, morvaországi és a Gudenus-barlang leleteivel veti össze s «micoquiennek», vagyis késő acheuléennek tartja.<sup>4</sup> Az ő nyomán Kadič Ottokár is e korból sorolja az anyagot.<sup>5</sup>

Legújabbban Jan Eisner utal arra, hogy még a két legszebb szakócaalakú tárgy is csak az egyik oldalon enged emberi megmunkálásra következtetni. Szerinte legvalószínűbb, hogy a neolith közepéről származnak.<sup>6</sup>

A kassai múzeumban őrzött, Korlátról származó leletegyüttes a következő tárgyakból áll: 14 darab nagyobb kődarab, több — neolith-típusú — tűzkő és kevés obszidián penge, 5 darab nucleus, 6 darab ütőkő, több jellegzetes bükki cserép, valamint 1 besimított díszű, La-Tène cseréptöredék. (A bükki és La-Tène kultúra nyomait a Ravasz-

<sup>2</sup> Hillebrand Jenő, Ismerünk-e már hazánk területéről paleolithikus chelle-acheuli kőeszközöket? Arch. Ért. XXXV. 1915. 193—196. old. — Das Paläolithikum Ungarns. WPZ. VI. Wien 1919. 19—22. old.

<sup>3</sup> Hillebrand Jenő, Über ein Atelier des «Proto-Campignien» auf dem Avasberg in Miskolc. Eisze t. V. Wien, 1928. 53—59. old.

<sup>4</sup> Abbé H. Breuil, Notes de voyage paleolithique en Europe centrale. I. Les industries paleolithiques en Hongrie. L'Anthropologie. XXXIII. Paris, 1923. 326—328. old.

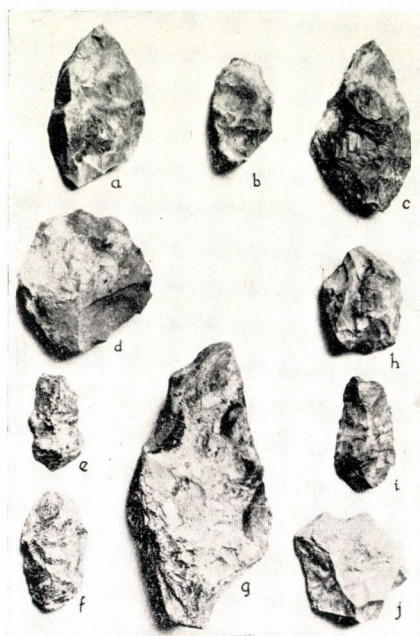
<sup>5</sup> Kadič Ottokár, A jégkor embere Magyarországon. Budapest, 1934. 116—118. old.

<sup>6</sup> Jan Eisner, Slovensko v pravěku. Pozsony-Bratislava, 1933. 285. old.

<sup>1</sup> Roska Márton, Újabb adatok Magyarország paleolithikumához. Dolgozatok. V. Kolozsvár, 1914. 1—5. old.

lyuktető alatt 1935-ben Gallus Sándorral megtaláltuk.)

Hogy Csoma ezt az anyagot miképp gyűjtötte be, hogy ásott-e s hogy e tárgyak általában egy helyről származnak-e, közelebbit nem tudok. Azt azonban említi Csoma, a már idézett levelében, hogy a kérdéses kőeszközök a Ravaszlyuktető oldalában, a sziklák között fennakadva találhatók. Itt tehát felszíni be-



81. kép.

Pseudopaleolithok, Korlát. Cca  $\frac{1}{4}$

gyűjtéssel állunk szemben. Nincs stratigrafia, hiányzik a fauna és flora. Már pedig ezek nélkül paleolithok korát megállapítani a tudomány jelenlegi állása szerint nem lehet. Roska mindennek ellenére a 14 nagyobb kőtárgy közül kiemeli 11-et, azokat részletesen tárgyalja s a tipológia alapján megállapítja, hogy az alsó paleolithból valók.<sup>1</sup> Magam

<sup>1</sup> Roska Márton, id. m.

azonban a leletet kétszer is tanulmányoztam Kassán, de e 11 darab és a még fennmaradó 3 között semmi különbséget sem vettem észre. Sőt technikailag és az anyagukat illetőleg — mondhatnám — teljesen megegyeznek azokkal a «pseudopaleolithokkal», melyeket Korláton a föld felszínéről gyűjtöttem (81. kép).

E kérdés részletes és pontos tanulmányozása végett ugyanis két ízben — 1934 és 1935 nyarán (második ízben Gallus Sándorral) 3—3 napot Korláton töltöttem. A lelőhelyet Csoma Józsefnek Roskához intézett levele alapján kerestük és meg is találtuk. Csoma leírása teljesen fedi a valóságot. A Ravaszlyuktetőnek nevezett domb keleti oldala meredeken lejt az alatta elhúzódó völgy felé. E meredek oldal felső részén egy kovakőpad a felszínre is bukkan. A kovakőpadról állandóan töredeznek le kisebb-nagyobb kődarabok, melyeket az esővíz a völgybe mos. Míg azonban elérkeznek ezek a kőszilánkok, egymáshoz, valamint a hegyoldalban levő sziklákhöz ütődnek s így alakjuk lényegesen megváltozik. Közvetlenül a kovakőpad alatt még nagyobb, szögletes darabok találhatók, míg lejjebb mind kisebbek és finomabban szilánkoltak. Az eső munkáját még az itt keresztülhaladó út is elősegíti. E helyről gyűjthette be Csoma a kassai múzeumban őrzött anyagot is.

A Kassán őrzött «paleolithoknak» és az általam a felszínről begyűjtött «pseudopaleolithoknak» sok közös vonásuk van. Így a két anyagban ugyanazok a típusok fordulnak elő (81. kép f-i). Megegyezik a «megmunkáltság» is, amely, mint ahogy azt már Eisner is észrevette, kizárólag az egyik oldalra szorítkozik. Egyezik még az is, hogy mind a kassai, mind az általam begyűjtött anyag között találhatók fehér patinával borított példányok (81. kép f-g). Vannak továbbá itt is, ott is olyan darabok, amelyeknek egyik oldala teljesen síma s a poccadás (bulbus) is jól látható.

Az általam begyűjtött anyagot azon-



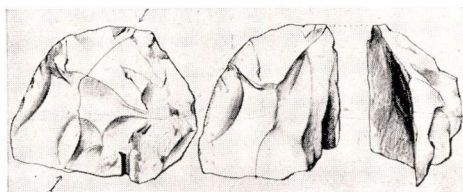
ban a természet alkotta. Ez kétséget kizáróan megállapítható. A kődarabokat ugyanis olyan helyről gyűjtöttük be, ahol a felszínen ezer és ezer szilánk, repeszdarab és kisebb-nagyobb kődarab hever. Ezek a domboldalon napfényre bukkanó tűzkőpadról repedeztek le. Egy-egy zápor alkalmával (elég ehhez 10—15 mm-es eső) a lefolyó víz egymáshoz üti ezeket, aminek következtében felületükről kisebb szilánkok válnak le, retusok keletkeznek és az így formálódott kődarabok felszíne a megtévesztésig hasonlít az ember által megmunkált paleolithokhoz. A törmelék között találhatók deltoid-alakú «szakócák» is (81. kép g), melyek rendszerint a lapjukon fekvő, félig a földbe vannak

Előbb említettem, hogy a Kassán őrzött kérdéses «kőeszközök» sem a kor meghatározáshoz nélkülözhetetlen rétegből gyűjtötték, hanem a felszínen találták, még pedig azon a helyen, ahol a természet ma is alkot «pseudopaleolithokat». Ebből következik, hogy az előbbieket is emberi beavatkozás nélkül létrejött egyszerű törmelék kődarabok. Hogy egyik-másiknak az alakja első benyomásra hasonlít a paleolith vagy neolithkor emberének eszközéhez, az a korláti «leletek» esetében tisztára csak a természet játéka.

Patay Pál.

### Adatok Erdély bronzkorához.

1. Az ágostonfalvi (Nagyküüllő m.) bronzlelet. A Székely Nemzeti Múzeumban 5165—5168. leltári szám alatt egy valószínűleg nagyobb gyűjtélkes leletből van egy 11,2 cm hosszú régebbi erdélyi típusú tokos füles balta (83. kép 1. sz.), egy másik tokos füles balta felső része (83. kép 2. sz., a hibás öntés miatt füle alig áttört), egy 8,6 cm hosszú tokos völgyelő véső (83. kép 4. sz.) és egy nyitott, rovátkákkal ékített karperec (83.



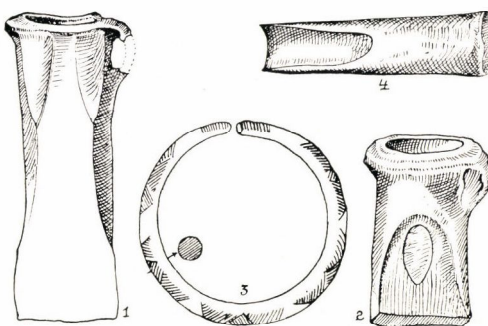
82. kép.

Pseudo-nucleus-képződmények. Korlát. Cca  $\frac{1}{4}$

ágyazva. Felső lapjuk mindig símabb — «megmunkáltabb» — bizonyosságául annak, hogy ezt a fölötté keresztülgörgetett szilánkok símára pattintották. A hátsó lapjuk durva s mint Eisner a kassai példányokon megállapítja, rajtuk «emberkéz munkája alig észrevehető».<sup>1</sup> De Gallus Sándorral megfigyeltük azt is, hogy nucleushoz hasonló kődarabok is képződhetnek ily módon emberi beavatkozás nélkül (82. kép). (L. a képen a törést a nyíl irányában).

Eisner, mint már említettem, a neolith közepére teszi a korláti leletet.<sup>2</sup> Ezt már csak azért sem fogadhatjuk el, mert a szalagdíszes kerámia területéről sehonnan sem ismerünk ehhez hasonló pattintott kőanyagot.

<sup>1-2</sup> Jan Eisner. id. m.



83. kép.  $\frac{1}{3}$  nagyság.

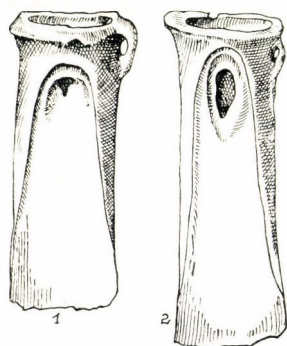
kép 3. sz.). Leletkörülményeiről csak annyit tudunk, hogy 1872-ben vasútépítéskor lelték, *Simonffy Samu* egykori baróti orvos gyűjteményébe került, majd

ennek özvegye a Székely Nemzeti Múzeumnak ajándékozta.

2. U. ott 2744. lelt. sz. alatt az egerpataki (Háromszék m.) *Nyírmege*-határ-részből *Dénes Mihály* földbirtokos aján-dékeképpen őriznek egy 11 cm hosszú tokos füles baltát, mely az ágostonfalvi csonka példánnyal rokon (84. kép 1. sz.).

3. Ugyancsak a Székely Nemzeti Múzeumban 4747. lelt. sz. alatt a három-szék megyei Kálnokról van egy 12,5 cm hosszú ugyanolyan tokos füles bronz-balta, mint az egerpataki. *Szász József* ajándéka (84. kép 2. sz.).

Ez a baltatípus Erdélyből máig ismer-



84. kép.  $\frac{1}{3}$  nagyság.

retlen az irodalomban. Részletesebben kell tehát vele foglalkoznunk.

Jellemzője, hogy elől-hátul kiálló felülete van, mely a perem alatt nem fut fent levágott háromszögbe, mint a 83. képen 1. sz. alatt látható ágostonfalvi példány, hanem keskenyebb, vagy szélesebb ívben záródik s ezalatt egy szabálytalanabb, vagy szabályosabb mandulaalakú bemélyülés van, mely, mint az egerpataki példányon látjuk, át is van törve, a kálnoki példányon pedig ez az áttörés már szabályos mandulaalakot mutat.

A balta elő- és hátlapján levő mandulaalakú bemélyüléseket az öntéskor hozták ki azáltal, hogy az öntőminta két felét a megfelelő helyeken mandulaalakra ki-domborították. Itt a baltafal termé-

szetesen igen vékonyra sikerült, a használat, vagy ide-odatevés alkalmával könnyen betört, és pedig szabálytalanul. Ezt aztán kis fáradsággal utántördelték, hogy szabályosabb formát kapjon s mivel már adva volt a kerület bemélyülő mandulaalakja, a kálnoki példányon pl. ezt az áttörést is ugyanarra a formára csinálták meg. Az áttörés éle nem mutat öntési felületet, érdes, nem folytonos egyenes vonalú. Ez is mutatja, hogy öntés után keletkezett. Éppen úgy patinásodott, mint a balta többi része s így kizárt dolog, hogy újabb időben történt volna a vékony szerszámfalnak ez a szabálytalan (84. kép 1. sz.) és szabályos (84. kép 2. sz.) áttörése.

Erdélyből nem ismerünk több azonos típusú, vagy legalább is vele rokon, mandulaalakú bemélyüléssel bíró bronz-baltát. Ilyent nem közöl az irodalom Magyarországról sem s nem ismerünk analógiát sem nyugatról, sem pedig északról. Találunk azonban testvérpéldányokat Erdélytől délre és keletre.

*Tallgren* a koblevói gyűjtélkes leletből közöl egy ép és egy törött példányt, amelyek egy ú. n. régebbi erdélyi típusú baltával (mint a 83. képen 1. sz. ágostonfalvi példány) s ugyancsak erdélyi eredetű horgas markolatú sarlóval együtt kerültek felszínre.<sup>1</sup> Ugyancsak *Tallgren* közléséből ismerjük a kardachinkai gyűjtélkes bronzleletet, melyben a szóban forgó balta egy példánnyal s ennek öntőmintájával is képviselve van, ezen azonban a mandulaalak domború, tehát már átalakult s így ez a példány valamivel fiatalabb lehet, mint az erdélyiek.<sup>2</sup> *Tallgren* adja a Sasnovaia Maza-i gyűjtélkes lelet képét is, melyben szerepel egy hasonló képzésű tokos füles balta, de a

<sup>1</sup> La Pontide préscythique, ESA. II. 147. l. 82. kép, 2., 3. sz. — *Ebert*, Südrussland i. Altertum, 22. l. 28. kép, a lelőhelyet a chersoni kormányzó-ságban levő Trockij-ben jelöli meg.

<sup>2</sup> ESA. II. 153. l. 87. kép. — *Ebert*, Reallexikon XIII. k. 22. t. a) alatt, a lelőhelyet Kardasinka-nak írja.



mandulaalakú bemélyülés és áttörés nélkül, tehát ez valamivel fiatalabb lehet, mint az erdélyiek.<sup>1</sup> *Tallgren* a *Khanenko-gyűjtemény*ből is közöl a *Dnieper* felső folyása vidékéről egy szintén egyszerű példányt,<sup>2</sup> továbbá az ú. a. gyűjtemény leírásának X. . 11. sz. után egy kétfülű, de erdélyi módra képezett tokos baltát, melyen megvan a mandulaalakú bemélyülés és áttörés is.<sup>3</sup> A tőle *Szibériából* közölt kétfülű, áttört példány más típust képvisel.<sup>4</sup> Annál inkább idetartozik az *Aspelintől* *Ekaterinoslavról* és *Khersonból* közzétett két balta.<sup>5</sup>

\*

Ez a baltatípus a 83. képen 1. sz. alatt látható régebbi erdélyi típusú tokos, füles baltából fejlődött olyan időben, amikor már a szárnyas bronzbalta is fellépett s a mandulaalakú bemélyülés annak emlékéket őrzi, hogy a kampós nyélre ráhajlított szárnyak alatt hasonló alakú mélyülés állott elő, melynek alján meglátszott a nyélnek be nem fedett része, mert hiszen a szárnyak azt nem is boríthatták be.

Hogy ez tényleg így van, egypár rokon bulgáriai példa kézzelfoghatóbban is igazolja.<sup>6</sup>

Az *Ebert-féle Reallexikon* II. k. 104. t. c) és d) alatt két szórványosan lelt bronzbaltát ad *Gorsko Kossovo-ról*. Elő- és hátlapjuk ugyanúgy kezelt, mint az erdélyi példányoké, de a mandulaalakú bemélyülés egyszerű bordadisz lett, mely még megtartja a mandulaformát. Egy u. ott lelt harmadik példányon nyoma sincs a mandulaalaknak, ellenben két kis párhuzamos, lent kifelé kampósan meggyörbülő bordadisz bizonyosan a szárnyas balta szárnyai szélének az emlékét akarja kifejezni, melynek hatása alatt

annakidején az így díszített baltatípus kifejlődött.<sup>7</sup> Egy *Kaleh-Bair* környékén lelt negyedik példány elő- és hátlapja ugyanúgy kezelt, de síma felületű.<sup>8</sup>

Hogy a bulgáriai bronzregiónak nemcsak a magyar, hanem a sajátosan erdélyi bronzregióhoz is sok köze van, mutatja a már idézett bordadiszos baltapéldányokon kívül egy *Gorsko Kossovoról* származó tokos balta, mely a régebbi erdélyi típusú balta elprovincialisálódott mása.<sup>9</sup> Ez a példány annál súlyosabban esik a latba, mert vele együtt lelték a fennebb idézett, mandulaalakú bordadísszel ékített baltát.<sup>10</sup>

\*

Baltánk tehát édes testvére a régebbi típusú erdélyi tokos füles baltának, melyel az ágostonfalvi gyűjtelékes leletben együtt is fordul elő (83. kép 1. sz.).

Ez még a talpas baltából fejlődött volt ki s ezen az alapon is régebbinek kell lennie, de mint az ágostonfalvi lelet igazolja, együtt élnek tovább bizonyos körben és területen. A fejlődés és átalakulás menete az lehetett, hogy a régebbi típusú erdélyi baltának elülső és hátsó oldalán levő s a perem alatt rendszeren levágott hegyű, domború háromszöge megrövidült és íves lett. Egy ilyen példányt őriz az Erdélyi Múzeumegyesület Régiség-tára I. 5297. lelt. sz. alatt a nagyküüllő-megyei Szászbuzdról; — 8103. lelt. sz. alatt egy második példányt ismeretlen erdélyi lelőhelyről, de ennek ívesre változott szögei szélesebben kezeltek (85. kép 1. sz.) s hibás öntésű; — egy harmadik példány a szolnokdobokamegyei Sósmezőről került a gyűjteménybe. Lelt. sz. 126.<sup>11</sup>

\*

<sup>7</sup> Ha ez a mandulaalakú bemélyülés nem egykori szerkezeti elem emlékét őrzi, hanem vulvát akarna ábrázolni, baltáinknak sacralis jelentősége volna.

<sup>8</sup> *Ebert*, *Reallexikon* II. k. 104. tábla e alatt.

<sup>9</sup> U. o. f alatt.

<sup>10</sup> U. o. g alatt.

<sup>11</sup> *Tallgren*, *La Pontide préscythique*, *ESA*. II. 175. l. 101 kép, 11. sz.

<sup>1</sup> *ESA*. II. 155. l. 88. kép.

<sup>2</sup> U. o. 181. l. 11. kép.

<sup>3</sup> U. o. 182. l. 2. sz.

<sup>4</sup> *L'époque d'Ananino*, *SMYA*. XXXI. 114. l. 81. kép.

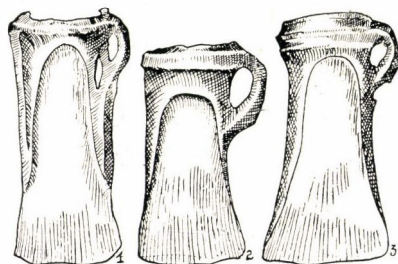
<sup>5</sup> *Antiquités du Nord Finno-Ougrien*, I. 366. sz.

<sup>6</sup> U. o. 371. sz.

Ennek a baltatípusnak a kora az erdélyi bronzkor III. periódusa.

Eredete minden valószínűség szerint Erdély s ennek is inkább délkeleti sarka s így az erdélyi tokos füles bronzbalta három típussal is szerepel: a legrégibb az ágostonfalvi gyűjtélékes leletből a 83. képen I. sz. alatt bemutatott típus, mely az Erdélyi Érchegység déli lejtőin született meg, — valamivel fiatalabb, de azzal együtt is használatban van a most megismert ágostonfalvi, egerpataki és kálnoki típus, — a legfiatalabb a félholdas kávájú tokos füles bronzbalta gazdag típusváltozataival.

Arra az ellenvetésre, hogy szerszámunk talán Déloroszországban is kifej-



85. kép.  $\frac{1}{3}$  nagyság.

lődhett, azt feleljük, hogy ehhez hiányoztak az előfeltételek: az északi s különösen a magyar és erdélyi bronziparból táplálkozó délorsz bronzregióban pl. a Kanev környéki talpas balta<sup>1</sup> magyarországi import, — a Minszvidéki szárnyas balta szárnyai csökevényesek,<sup>2</sup> ez a szerszám tipológiailag sem lehetett a szóban forgó tokos füles bronzbalta szülője, inspirálója.

És felelhetjük azt is, hogyha csakugyan a délorsz területen született meg szerszámunk, bizonyosan befolyásolta volna Lengyelország bronzkorát is. Ennek meg nem találjuk nyomait.<sup>3</sup>

\*

<sup>1</sup> U. o. 10. sz.

<sup>2</sup> V. ö. Hampel, Bronzkor XII. t. 9. sz.

Axel Heikel Nyugatsibériából közöl egy pár kisméretű tokos bronzbaltát, melyek közül egy Tobolsk kerületi,<sup>4</sup> valamint egy Borovaia-n lelt példány elő- és hátlapját<sup>5</sup> kis kerek lyuk töri át, ami kétségtelenül a nyélbeerősítésnek külön szeg segítségével való megszilárdításával függ össze, — éppen úgy, mint egy Istok-on lelt harmadik példány, melynek elő- és hátlapján keskeny, ovális lyuk van.<sup>6</sup> Egy ugyancsak Istok-on felszínre került negyedik balta felületének áttörési nyílása háromszög alakú.<sup>7</sup>

Külön is hangsúlyoznom kell, hogy a Borovaia-n lelt balta elő- és hátlapja még megőrizte a régi, fent ívelt kezelés emlékét.

\*

Idővel eltűnik a mandulaalakú bemélyülés s csak a fent ívesen záródó, domború baltafelület marad meg szerszámunk testén elül és hátul (85. kép 2. sz. a Székely Nemzeti Múzeumban a csík-megyei Várdotfalváról, — 3. sz., dr. Nagy Jenő csíkszentmártoni gyűjteményében, a csíkbánkfalvi gyűjtélékes leletből származik).

Az Erdélyi Múzeumegyesület Régiség-tára 137. sz. alatt a szolnokdobokamegyei Kuduról, — 135. sz. alatt ismeretlen erdélyi lelőhelyről, I. 2241. sz. alatt pedig ismeretlen magyarországi lelőhelyről (ez

<sup>3</sup> V. ö. Kozłowski L., Epoka bronzu w Polsce. Archiwum Towaristwa Naukowego we Lwowie, dzial II. — Tom V. — Zeszyt 3. — Lwow 1928. — Sulimirski T., Bronzy Malopolski Srodkowej. U. ott VI. k. 1. Lwow 1929.

A Swiatowit III. k. (1901), 163. l. 57. kép alatt Niemna-ról közöl egy tokos füles baltát, melyről első tekintetre meg lehet állapítani, hogy a 3. képünkön 2. és 3. sz. alatt bemutatott erdélyi balták hatása alatt készülhetett, de karcsúbb, aránytalanabb, esetlenebb, elprovinciálizálódott példány. Az előlap köríve alatt szabálytalan lyuk látszik, amely lehet hibás öntés eredménye is. Semmiképpen sem hozhatjuk összefüggésbe a mandulaalakú bemélyüléssel bíró példányokkal.

<sup>4</sup> Antiquités de la Sibirie Occidentale, Helsingfors 1894. XIII. t. 6. sz.

<sup>5</sup> U. o. XIII. t. 11. sz.

<sup>6</sup> U. o. XV. t. 1. sz.

<sup>7</sup> U. o. XV. t. 2. sz.



utóbbi kettő tokjának pereme alatt a kötözés emlékét őrző vízszintes bordák!) őriz egy egy-egy hasonló példányt. Tehát elég gyéren jelentkező szerszámformát képvisel.<sup>1</sup>

Felsorolásunk természetesen sem az egyik, sem a másik irányban nem teljes. A vidéki és magángyűjteményekben mindkét típusváltozatból lappanghatnak még példányok. Közlésünknek egyik célja, hogy ezeket is kiemeljük az ismeretlenség homályából.

csészés bemélyülés látszik. Nem az öntéskor keletkezett, hanem későbbi, utólagos beütés.

Kolozsvár.

Roska Márton.

### Magyar őskori leletek a brünni Mährisches Landesmuseum-ban.

Először két tipikus amphibolit-kaptafabaltára szeretnék rámutatni (h. 12·8 cm, sz. 3 cm, m. 3 cm; illetőleg 13·2, 2·6



86. kép.

Ujszálláspusztá, Komárom mellett,  $\frac{1}{1}$  nagys. Brünn, Mährisches Landesmuseum.

Itt említjük meg, hogy az Erdélyi Múzeumegyesület Régiségtára IV. 1881 lelt.sz. alatt *gróf Teleki Domokos dr.* letéteképpen a kolozsmegyei Drágról őriz egy félholdas kávájú tokos füles bronzbaltát, melynek előlapja felső harmadában egy

és 3'1), amelyek a Palliardi-gyűjteményből erednek és «Budapest-Josefstadt» felirattal vannak ellátva. A másik magyarországi lelet két kis korsó (86. kép), amelyeket mélyen beszúrt pontok és vonalak díszítenek. Ezek a háború alatt Uj-

<sup>1</sup> A tokos füles bronzbalták elő- és hátlapjának (vagy még inkább azok alsó felének!) sajátos, de már nem kidomborodó íves kezelésére később is találunk példát, így az ördögösfüzesi (*Hampel, Bronzkor CCVIII. t.*), az erdőszentgyörgyi (*Roska, M., A Székelyföld őskora, különl. az Emlékkönyv a Székely Nemzeti Múzeum 50 éves jubileumára, 49. kép*) gyűjtélkes leletekben. Ennek az íves kezelésnek azonban semmi köze a tárgyalt

baltatípusokhoz: rendesen tagoló szerepe van, jelzi, hogy hol is végződik a balta tokja. — Hasonló, de kétfülű példányt idéz az *Otsot 1891. 80. 1. 59. kép* alatt Maikopról. Ez megint az erdélyi és délorosz bronzregió kapcsolatairól beszél nekünk.

A baltatest elő- és hátsólapjának ez az íves kezelése egyébként megvan másutt is, így pl. Franciaországban (*Déchelette, Manuel II. k. 88. kép, 3. sz. és IV. t. 5. sz.*) stb.

szállástól északra, a Duna jobbpartján, Ácstól északkeletre, Komáromtól nyugatra kerültek elő. Ugyanezen gyűjtemény őriz egy vékonyfalú, szélén kissé megsérült edényt (m. 11,5 cm, átmérője 9 cm), amely egy Zsitvatöcömből származó edénnyel sok hasonlatosságot mutat (l. Hampel: *Alterthümer der Bronzezeit in Ungarn* 1886. Taf. LXXIX, Nr. 2). A brünni példány dísztelen, lelhelye ismeretlen, valószínűleg a Duna mellékéről való, a múzeumba a Kretz-gyűjteménnyel került.

Brünn.

Škutil J.

### A tiszabői honfoglaláskori szórványos lelet.

A honfoglaló magyarság művészi kultúrájához szolgál néhány érdekes adalékkal Tiszabő (Jász-Nagykun-Szolnok vm.) határában az elmúlt években földmunkák során napfényre került szórványos lelet, mely Tassi Ferenc plébános úr szívesége folytán letétként került a Nemzeti Múzeumba 1937 júniusában. A község a Tisza partján a régi Jászság és Kunság érintkezési pontján fekszik s a középkor elején mint forgalmas rév és a két vidék áruforgalmát lebonyolító élénk kereskedelmi központ volt ismert.

A lelet legértékesebb részét két «phalerá»-nak töredékei 87. kép *a-b*) alkotják. Technikájukban és díszítőelemeikben már az első pillanatra is a honfoglaláskori magyar tarsolylemezek művészetével való legszorosabb megegyezések válnak nyilvánvalóvá. Anyaguk vékony ezüst lemez, melyen több helyen igen elmosódottan aranyozás nyomai látszanak.<sup>1</sup> Bár mindkét korong csak töredékeiben maradt fenn, kétségtelen, hogy két önálló darabbal van dolgunk,

<sup>1</sup> Domanovszky György megállapítása szerint az egész felület aranyozva volt, nemcsak az alapháttér, mint ez a tarsolylemezeknél leggyakrabban előfordul.

A nagyobbik darab (87 *a* kép) mintegy  $\frac{3}{4}$  részében épségben, de elég rossz állapotban került a Múzeumba. A kisebbik darab (87 *b* kép) egy másik, anyagban, kivitelben és méretben teljesen megegyező korongnak, mely az előbbinek a párja, a darabja.

A régészeti irodalomban a phalerák tárgyi rendeltetése még nincs egészen tisztázva. Fettich véleménye szerint<sup>2</sup>



87. kép. Tiszabő.

<sup>3/4</sup> nagyság. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

minden bizonnyal lószerszámdíszek, és ezt a feltevést támasztja alá az a körülmény is, hogy a phalerák, amennyiben leletkörülményeik ismeretesek, a lócsontváz, illetve lókoponya pófája körül kerültek elő. Mint lószerszámdíszek a

<sup>2</sup> Fettich Nándor: Öntött phalerák a magyarországi lovasnomádok régészeti hagyatékában. *Arch. Ért.* 1928. XLII. köt. 114 és köv. 11. — u. ö.: *A honfoglaló magyarság fémművészete. Archeol. Hung.* XXI. Bp. 1937. 10. l.



kantár tartozékai lehettek és ez esetben joggal azt várhatjuk, hogy a phalerák párosával fordulnak elő egy-egy sírban. E mellett szól az a tény, hogy a meglévő régészeti anyagban tényleg az egy lelőhelyről előkerült phalera-párok a gyakoribbak.<sup>1</sup> Az egyedül szereplő korongoknál, mint Eger, Kíspeszt, Anarcs, Solt stb., a korongpár egyik darabjának megsemmisülését vagy nem azonos kiképzését kell feltételeznünk. A tiszabői phaleratöredékek is minden kétséget kizárólag egy phalerapárnak a darabjai.

A tiszabői phalerák technikájukban a szolymai (Bereg vm.) tarsolylemezhez, díszítőmotívumaikban pedig az anarcsi koronghoz (Szabolcs vm.) állanak a legközelebb.

E phalerák legnagyobb jelentősége abban rejlik, hogy a tarsolylemez és a kivágott vagy öntött phalerák stílusa között az eddigénél sokkal közvetlenebb kapcsolatot létesítenek azáltal, hogy pontosan követik a tarsolylemez művészi stílusát, díszítésüknek gazdagságában pedig az eddig ismert korongok között az első helyen állnak.

Ugyanekkor került elő Tiszabőről egy honfoglaláskori öntött bronz rozetta, hátsó oldalán 3 nittel, újkeletű rongálás és reszelések nyomaival. Típusban a hencidai 2. sírban talált bronz rozettát követi.<sup>2</sup>

A lelet további része egy igen rossz állapotban lévő teljesen egyszerű bronzcsatt (fibula), melynek hovatartozását stílustalansága és állapota miatt meg-

határozni sem lehet. A falu határában került napfényre egy XIV. század eleji vésett ezüst gyűrű is. A gyűrű vése jellegzetes négy lábú, karmos, csőrösfejű állatot ábrázol, hátraforduló fejjel, nyitott szájjal, visszakunkorodó farokkal. Jellegzetes típus, melynek vándorlását és alakulását a honfoglaláskori, sőt még korábbi «oroszlán-griffek»-től (bezdéi tarsolylemez, benepusztai szíjvég, egri korong stb.) a korai Árpád-kori emlékeken, elsősorban oszlopfőjezeteken keresztül, egészen az Anjou-időig lehet szemmel kísérni.

*Pálinkás László.*

### **A legrégibb magyarországi középkori mázas cserépedény.**

Az agyagművesség termékeinek lyukacsos voltát, folyadékot, nedveket átszűrő természetét különböző módon igyekeznek kiküszöbölni. Ennek leggyakoribb, legtökéletesebb módja a máz alkalmazása. A máz tulajdonképpen ömlesztett üveganyag. Ám a mázat nemcsak gyakorlati, hanem díszítési célból is használják s ez esetben azt fémoxidok hozzákeverésével és összeolvasztásával különféle színűekre festik meg. Agyagműveknek mázzal való bevonásával már a messze multban találkozunk. Az asszír-kald építészeti a burkoló téglák díszítésére, egyben azok megerősítésére használja. Az egyiptomiak inkább csak apróbb fajánsz tárgyak bevonására alkalmazták. A görög-római kultúra bár ismeri, magasabb rendű alkotásainál mellőzi, az többnyire csak a provinciális keramika hétköznapi edényein szerepel, inkább csak gyakorlati célból. A népvándorlás korában ismerete feledésbe merült Európaszerte. Csak a Keleten, nevezetesen Kisázsiaiban és Bizáncban nem szakadt meg folytonossága és továbbfejlődése, honnét Itáliába a XI–XII. században, azután pedig Franciaországba, a XII. század végén jutott el.

<sup>1</sup> Fethich N.: A honfoglaló magyarság fém-művessége. LXVIII táblán a dunaszekcsői, LXIX tábla 1–2 két közelebből meg nem határozható magyarországi, LXX tábla 1–2 a hencidai, CXVI tábla 1–2 pedig a dévényujfalusi poncolt, öntött, áttört stb. phalera-párok képeit közli. Továbbá u. ö.: Öntött phalerák ... id. m. III táblán 3 db Gyuláról előkerült phalera (a leletleírás nem egészen pontos, valószínűleg nem egy sírból való!). — U. ö.: Adatok a honfoglaláskor archaeológiájához. Arch. Ért. 1931. XLV. köt. 47. ábra egy páros korong Sarkad—Peckesvárról.

<sup>2</sup> Fethich N.: A honfoglaló magyarság fém-művessége. LXXXI. tábla 1–5.

A franciaországi XII. századi igen finom mázas cserépedényeket valószínűleg a Keletről hozták, kivitelük a perzsiaiakkal és szíriaiakkal megegyezik.<sup>1</sup> Némelyiken keleti írás is látható.

Németországban Strauss Konrád szerint a XIV. század elejéről származó cserépedényeken találni máznyomokat.<sup>2</sup> Erlich Bruno szerint már a XIII. században ismerik a mázat, a XIV. században pedig már általánosan elterjedt volt.<sup>3</sup> Walcher von Molthein a Figdor-gyűjtemény egy edénykéjét ismerteti,<sup>4</sup> mely rovátkolt külsejű urnaalak, fehér, jól égetett cserép-

XIV. századi ékszerekkel előkerült opelni leletből ismerünk,<sup>5</sup> azonkívül a tannenbergi 1399-ben elpusztult vár romjai között lelt edények között,<sup>6</sup> melyek nagy része barnamázaz, egy darab közöttük teljesen megegyezik a Wangafélével.

Nálunk a Magyar Történeti Múzeumban levő, ismeretlen lelhelyről származó, fehér engobe-alapon zöld mázzal bevont, fordított csonka kúpalakú füles bögre,<sup>7</sup> dacára annak, hogy azt a múzeumnak átengedő szerint, XI–XII. századi bizánci pénzekkel együtt lelték, a XV.



88. kép.

Mázaz cserépedényke az abonyi leletből és a benne lelt 2 drb. ezüst csat. XII. sz.

(<sup>2</sup>/<sub>3</sub> nagyság.)

ből, sárga máz nyomaival. Az edényke eredetileg viaszba volt ágyalva, mert oltárereklyetartóul szolgált, a viaszból készült fedőn pedig Wanga Frigyes (1207–18), Trient püspökének pecsétje volt. Hasonlót, szintén sárga mázzal a

századnál nem lehet régibb, amint ezt a szájnnyílásnál alkalmazott rovátká és fejlett fülkiképzés mutatja.

Ezideig a legrégebb mázas cserépedényünk a csak az irodalomból ismert, 1913-ban a stószai erdőben, Abaujvár és Szepesmegye határán lelt, a Kassai Múzeumba került 10–12 cm magas zöldmázaz bögre volt, mely Nagy Lajos kora-

<sup>1</sup> *Violet le Duc*, Dictionnaire raisonné du mobilier français, — II. köt. 146. old.

<sup>2</sup> *Strauss Konrad*, Studien zur mittelalterlichen Keramik. 8. old.

<sup>3</sup> *Erlich Bruno*, Keramische und andere ordenszeitliche Funde in der Stadt Elbing und in der Elbinger Umgegend. 8. old.

<sup>4</sup> *Walcher von Molthein Alfred*, Beiträge zur Geschichte mittelalterlicher Gefäßkeramik. — Kunst und Kunsthandwerk XIII. évf. 1910. 93. old. 90. kép.

<sup>5</sup> Különnyomat a Breslauer Generalanzeigerből 83. old.

<sup>6</sup> *Hefner-Altenek és Wolf*, Die Burg Tannenberg (Frankfurt és Heidelberg között), 87. old és V. tábl, azonkívül Kunst und Kunsthandwerk, XIII. évf. 91. old.

<sup>7</sup> Ltsz. 150/1902.





89. kép.

*a—c* Oltárereklyetartó-edények mázas cserépből a grázi múzeumban: *a* a voitsbergi pléb. templom oltárából, XIV. sz., *b* a Graz melletti St. Radegung templomból, XV. sz., *c* ism. stájerországi templomból, XV. sz., *d* Máztalan edényke a kisbényi cisztercita apátság alapjaiból.  
( $\frac{2}{3}$  nagyság.)

beli pénzekkel volt tele,<sup>1</sup> nyilván tehát XIV. századi magyar fazekasságunk emléke.

Ezelőtt Pulszky Károly az Iparművészeti Múzeumban levő 1609-es évszámmal jelöltet tartotta a legrégibb, addig ismert magyarországi mázas edénynek, miután Henszlmann, Magyar Régészeti

Emlékek II. köt. 237. oldalán említett edény 1501-es évszámáról megállapította, hogy az hamis.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Divald K., Régi magyar fazekas munkák. — Siklóssy L., A magyar keramika története. 27. old.

<sup>2</sup> Pulszky K., A magyar agyagművészet történetére vonatkozó kérdések. Arch. Ért. u. f. II. l. 261. old.

Az 1932. év folyamán érkezett a Magyar Történeti Múzeum Éremtárába az abonyi éremlelet, ez frisachi, III. Béla (1175—1196) és IV. Béla (1235—1270) pénzeiből állt, mellettük két darab köralakú vésett díszű ezüst csat is volt (88. kép). A nagyobbik átmérője 2,4 cm, rajta kettős zeg-zug vonal, közeiben stilizált hármaslevél kitöltés; a kisebbik átmérője 2,2 cm, rajta kettős hullámvonal közötti rendetlen vonalkázás, mindez egy kis cserép edénykében volt elrejtve, mely szerencsés körülmények folytán a megtalálás után elkerülte a pusztulást (88. kép).

A 6,4 cm magas urnaalakú, világos, vörösre égetett, finoman iszapolt agyagból készült vékonyfalú edényke oldalfalát fönt a nyak alatt keskenyebb, lejjebb szélesebb korongolással készült hornyolás díszíti. Fenékén kisé kiszélesedő karú egyenlőszárú keresztalakú domború bélyeg van. Egész külsejét, fenekét is beleértve és szájnilyásának látható belső felületét világosbarna ólommáz<sup>1</sup> fedi. Korát az érmekek legújabbika, a kisméretű fenék-bélyeg és a gótikus díszű csatok a XIII. század utolsó harmadára helyezik. Ez tehát a legrégebbi eddig ismert középkori mázas cserépedény Magyarországon.

A máz rajta, mint látjuk, inkább díszítésként szolgál, mint gyakorlati célt. Alakja a még népvándorlás korából megmaradt urnaalak, mely az árpádkori keramikának főformája, speciális sajátossága az eddig ismertekkel szemben aránylag szűkebb nyaka.

A már előbb említett Wanga-féle mázas cserépedénykén kívül, mely alakra, nagyságra és kívül mázas voltára nézve közel áll az abonyihoz, a gráci múzeumban találtam ugyancsak rokon példányokat, valamennyi oltárereklyetartóul szolgált. Ezek: a voitsbergi plébániatemplomból való (89a kép), anyaga világosbarna vékonyfalú cserép, külső felületét világoszöld máz borítja, belső felülete máz nél-

küli, ott csak szájnilyásának látható része mázolt, fenékén kivehetetlen csigaszerű bélyeg, nagysága 7,7 cm a XIV. századból; azután a Graz melletti St. Rade-gund nevű templomból való (89b kép), ennek anyaga vörhenyes-szürke vastagfalú cserép, külső felületén világoszöld máznyomok, még a fenékén is, belső felülete máz nélküli, nagysága 7—8 cm, a XV. századból; egy ismeretlen steier-országi templomból való (89c kép), anyaga szürkésbarna cserép, külső felületét szeny-nyes, világoszöld máz borítja, még a fenekét is, belül máztalan, nagysága 6—6,5 cm, a XV. századból.

Úgy a gráziak, mint az abonyi edényke urnaalakja feltűnően hasonló, a legszembe-ötlőbb azonban az, hogy valamennyi csak kívül mázas, azonkívül, hogy a fenék is mázzal bevont, a voitsbergi és az abonyi-nál pedig a hornyolás széles és aránylag sekély volta és a fenékbélyeg jelenléte.

Tudjuk, hogy a későbbi korban, amikor a máz már általánosabb, azt többnyire takarékosan, csak a szájnilyáznál, a díszítetteknél pedig az edény felső felén alkalmazták. Tehát nemcsak hogy az edények feneké máztalan, hanem azok hasának alsó fele is. A cserépedények belsejének mázzal való bevonása pedig a legutolsó állomás a máz alkalmazásának történetében. Annyi bizonyos, hogy 1574-ben az edények belsejét már általánosán mázolták, a kassai fazekascéhnek ugyanis ezen évben kelt céhszabályainak VIII. Articulusában olvassuk, hogy az edény «belől is mázos legyen».<sup>2</sup>

A mázak színezésénél a sárga és a sárgásbarna a legrégebbi, ilyen a Wanga-féle, a régi franciák, a tannenbergiek és az abonyi is. Ezt követi a világoszöld színű, ilyenek a gráziak. A sötétzöld csak a késő gótikában jelenik meg. A gráci múzeum három edénykéje az abonyinál fejlettebb, ez természetes, hisz korban újabbak is. A felsorolt edények feltűnő

<sup>1</sup> Dr. Zsivny Viktor és dr. Zombory László vegyészmérnökök megállapítása.

<sup>2</sup> Mihalik József, A kassai fazekascéh artikulusa 1574-ből. Múz. és Könyvt. Ért. 1908. 154. old.



rokonságából egy közös keramikus kultúrára következtethetünk, ennek gócpontjára azonban mai csekélyszámú leletanyagunk mellett rámutatni még lehetetlen. Mindenesetre ezen kisméretű edénykéek egy külön típust képviselnek és koruk keramikájának legjava alkotásai közül valók.

A grazi múzeumnak az itt említett oltáreklyetartó edénykén kívül van még néhány más alakú ereklyetartó edénykéje cserépből, de üvegből is, ez utóbbiak azonban pohár- vagy palackalakúak. Az 1935. évi darmstadti Hess. Landesmuseum üvegkiállításán szerepelt egy XIII. századi oltáreklyetartó,<sup>1</sup> mely alakra és nagyságra nézve az abonyival és a főntebb tárgyalt gráziakkal teljesen megegyezik. Anyaga zöldes üveg, alsó felén sötétkek fonalas dísszel, a különbség csak az, hogy kis talpa is van. Ennek az alaknak hasonló nagyságban más anyagban való ismétlődéséből is arra következtethetünk, hogy e korban ez az edényke-forma kedvelt és elterjedt lehetett. E mellett szól az a két kis, csaknem egyenlő alakú és nagyságú sötétszürke máztalan cserépedényke is (az egyik 89 d kép), melyet a közelmúltban a kisbényi plébánia udvarán, a hajdani cisztercita apátság alapfalai között leltek.<sup>2</sup>

A Magyar Művészetben a középkori magyar keramikával kapcsolatban említettem már, hogy az Árpádok korában közvetlenül érintkeztünk a Kelettel, illetve Szíriával.<sup>3</sup> Lehet, sőt valószínű, hogy ezen kapcsolat révén ismertük meg a mázakat és annak alkalmazását, sőt az is lehet, hogy néhány ilyen apró edényke, mint az abonyi, könnyen szállítható lévén, egyenesen onnan került hozzánk, úgy, mint Franciaországba.

Höllrigl József.

<sup>1</sup> Deutsche Glasveredelung 40. tábla, 346. sz. és Rademacher Franz, Die deutschen Gläser des Mittelalters, 31. tábla, 6 old.

<sup>2</sup> Coudenhove grófnő tulajd., Zseliz (Bars m.).

<sup>3</sup> Magyar Művészet, 1931. 463. old.

### Harpokratész kis bronzszobrai Budapesten.

A későkori egyiptomi kisbronzokat általában iparszerűen előállított tömegárúnak tekintik. Igaz, hogy nagyrészüket



90. kép.

Budapest. Szépművészeti Múzeum.

valóban nem több, de mi ezen a helyen arra kívánunk rámutatni, hogy egyes darabok önmagukban is micsoda értékeket képviselnek, milyen művészettörténeti kérdéseket vethetnek fel.

A Szépművészeti Múzeum jelenleg szervezés alatt álló Egyiptomi Gyűjteményé-

nek kisbronzai között három példányban is megtaláljuk a ballábbal előrelépő, kettőskoronás gyermek Harpokratészt, aki jobbmutatóujját szája elé emeli,<sup>1</sup> balkarját kissé előrelendítve teste mellett lelógatja. Az egyik szobrocscsa (71. a. sz., 90. kép) 16,7 cm magas, kis talapzaton áll,<sup>2</sup> melynek elülső és jobb peremén jobbról balra futó hieroglif-felirat van.<sup>3</sup> Az alsóegyiptomi koronát hátul pontkörök díszítik, az ifjúság fürtje vállal egybeöntött. Arca gyermekes, finomvonású. Szemei nagyok, közelállók, a szemfehért berakott aranylemez alkotja, a szembogarat fémcsapoccsa.

Alakja finom, törekeny, hosszú lábával a hirtelennőtt fiúk aránytalanságait mutatja. Nyakában «bullát» visel,<sup>4</sup> s mindkét karján bevéssett karperecet. Balkarja a csípővel egybeöntött, jobb mutatóujja az állhoz ér. A test kidolgozásában a lényegyet adja, a nélkül, hogy részletezésbe merülne. Aránytalan arányaiban is hibátlan, a felület finom ritmusa nem túlzott, de életszerű. A gyermekisten gyermekességét istenségének fenségével maradéktalanul egyesíteni tudja, anélkül, hogy akár az isteni fenség hangsúlyozása az életszerűséget megmerevítene, akár gyermek mivolta az isteniséget emberivé, zsánerszerűvé süllyesztené.<sup>5</sup>

Másik szobrocskánk (71. sz. 91–92. kép), 30 cm magas. Az ifjúság fürtje külön öntött, a koronáról szépen mintázott szalag lóg

a hátra. Az istennek pufókarcú, gyermekiesen nagy feje van. A homlokívek alig kikapintható domborodásán a szemöldökök vékony, idegen fémcsíkokból berakott íve húzódik. A félignyitott kis szemek tágas szembogorban ülnek, a szemhéjakat szintén berakott fémcsíkok alkotják, ezek a külső szemsarkoknál ma már nagyrészt hiányzó «festékvonalakban» egyesülnek. A szemfehér berakott aranylemez, a szembogár berakott fémcsapoccsa (vsz. ezüst). A magasan ülő erős orr, az előrebígyesztett ajkak és a hegyes áll keménnyé, nyugtalanná teszik a profilt.

Kétségtelenül ez az arc az egyéniség minden vonásával felruházott portré, ahol a kamaszos vonások szinte ellentétet képeznek az előbbi szobrocscsa ideálisnak elképzelt istengyermek-arcával. Ugyanezt az ellentétet érezhetjük a test megmintázásában is. Vállát széles ötszörös körgallér borítja, amelyet alul mandulaalakú csüngősor szegélyez. A fiúcska szokatlanul erős csontalkatú, duzzadó izmú. A túlságosan széles váll és medence ellentétesen látszik a szobrocscsa naturalista jellegével. A bal kar nincs a testhez szorítva, a térd és könyök ellenben az egyiptomi szobrok átlagával szemben nagyszerűen mintázott. Az előbbi szobrocscsa finom érzékiségével szemben itt nyersebb, valóságosabb érzékiség árad felénk. Az aránytalanul széles vállakban, melyek ízület nélkül gömbölyödve csatlakoznak a karokhoz, a túlságosan elkeskenyedő derékban és végül az alsó lábszár természetesen túlmenő vastagságában a tradicionális megkötöttség jut érvényre. Ezek a jellemvonások az óbirodalom emberábrázolására mennek vissza, a Rameszsidák kora óta már csak a király és az istenek ábrázolásánál szokásosak, itt azonban kánonikusan kötelezőkké válnak.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Az eredeti gyermeki ujjszopás ez időben már az isteni titkok előtt csöndet parancsoló gesztus lett.

<sup>2</sup> A téglalapalakú talapzat 0,5 cm magas, 2,6 széles, 5,7 hosszú, alul, középen csappal.

<sup>3</sup> hr p(3) hrd ntr c3 nb p(?) dj|cnh ntr hcn ins(jjt) jchirdjs. Hórusz a gyermek, a nagy isten, Buto (?) ura, életadó isten. Ragyog (?) a Hórusz szem. Jóhirdisz (ez a felajánló neve). A Széttel Oziriszért vívott harcban Hórusz elveszti, később visszanyeri egyik szemét. Ez a szem minden áldozat mitikus mintaképe lesz.

<sup>4</sup> Szét vereségének borzalmas jele. V. ö. Egyetemes Philológiai Közlöny, 1934. p. 171.

<sup>5</sup> A hát kidolgozása száraz. Jobbúl nagyobb, mint a bal, ez gyermekisteneknél gyakori talán a fürt miatt. Az alsóegyiptomi korona drótya hiányzik. Bronz vörösbarna, imitt-amott hamuszerű patina, tűznyomok.

<sup>6</sup> Óbirodalomból: Kairo 3., 7., 15., 22., 35., 36., 41., 44., 78., 100. stb. V. ö. Borchardt: Statuen u. Statuetten, I., Catalogue Général... Caire. Középbírodalomból Kairo 42,005., 42,023. stb. Legrain, Statues et Statuettes I., Cat. Gén... Caire. A királyábrázolásra von. I. Újbirodalom:



Tulajdonképpen 71. a. sem szakított evvel a tradícióval, de itt lefokozva és a testarányokba beolvasztva él: a keskeny vállak a még keskenyebb csípők mellett hatnak csak szélesnek.<sup>1</sup>

alakú talapzaton áll. Felső egyiptomi koronája aránylag keskeny, fürt vállal, fejjel egybeöntött, arc lapos, szemek nagyok, ferdén ülők. Test kövérekés, elnagyolt mintázású, vállak szélesek, gömbölydedek,



91—92. kép.

Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Harmadik Harpokratész-szobrocskánk (93. kép) 11'5 cm magas, vaskos téglalap-

csipő keskenyedő. Balkart oldalához szorítja, nyakában bullát visel. Ballábá-

Bissing—Bruckmann : Denkmäler ägypt. Skulptur, Tf. 39., 48.

<sup>1</sup> A szobor jobb lábfejének eleje és talpa hiányzik. A lábfejek megolvadtak. Itt s hátul a bal láb-

ikrán s a korona csúcsán rákent zöld «patina», hogy a sérüléseket eltakarja. A fürt kettétört, a drótnak csak töve maradt, az ureusz sérült. Sötétbarna bronz, sötétzöld, helyenként hamvaszöld patina.

val előrelép, a keskeny lábfejek teljesen a talpazathoz lapulnak. Hátán felfüggesztő-karika. Tömégáru volta ellenére is sokkal közelebbállónak látszik a 71-es számúhoz, attól elsősorban durvább kivitele, zömökebb testarányai különböztetik meg.<sup>1</sup>



93. kép.

Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Már az elmondottakból úgy tűnik fel, hogy itt két felfogás, két stílus különbsége tükröződik. 71.-hez legközelebb látszik állni Kairó 38,173 (26 cm). Ugyanazok a széles vállak, csípők, ugyanaz a keskeny derék: ez az említett tradícióra megy

vissza. De a testformák és az izomzat kidolgozásában nem találjuk meg azt az erőt és felszabadultságot, mint szobrunkban. Ellenkezőleg, a formák lefokozottságával, az alak nyúlánkságával, a fej kisebb voltával és az arc finomabb, elmosódottabb vonásaival, de avval is, hogy bal-karját oldalához préseli, inkább a 71. a. felé mutat átmenetet. Ugyanígy vagyunk 38,174-el (21 cm) mellén szívamulett, 38,175-el (21 cm), 38,176-al (21 cm, amulettje bulla és virág), 38,177-el (19,5 cm, balkezében elveszett emblémát tartott). Ide csatlakoznak a még kisebbek is, bár már sablonosokká válnak, kevés művészi kvalitást árulva el. Mégis arányaik, kidolgozásuk folytán 71. a-hoz állnak közelebb. Ilyen 38,178. és 38,182., melyek mindegyike 13 cm, az utóbbinak koronája éppúgy mintázott, mint 71. a-é, mellén bulla és szív összeolvadásából keletkezett amulett. Ide csatlakoznak még 38,185—38,189. stb.<sup>2</sup> Ugyancsak inkább 71. a-hoz látszanak közelebb állni Hildesheim 22 (24, cm külön öntött ifjúságfürtje van, mint 71-nek), H. 35 (14,7 cm) és H. 1205. (21,2 cm, mellén bulla).<sup>3</sup>

Alkalmunk nyílt a Louvre nagyszámú kis-bronz szobrai személyesen megvizsgálni. Bár az N. 5059 sz. (30 cm, nyakában Bész-amulett) nagyságban megközelelti a 71 sz. szobrot, típusban éppúgy a 71 a-hoz áll közelebb, mint a kisebbek: N. 4193 (18 cm, nyakán uzecht-gallér), E. 4621 (18 cm, balkezében rechitmadár), 5137 (17 cm, korona pontozott), N. 4143 (11,5 cm, rövid lábak, nyakon uzecht gallér, hátán felfüggesztő-karika, tömegáru) és a 4628 (9,5 cm, nyakon uzecht és bulla). A 71 a típusától eltérő darabok sem mutatnak rokonságot a budapesti nagyobb szoborral, eltérésüket többnyire hibás, gondatlan kivitelük okozza. Ilyen E. 5969 (28 cm, nyakán Bészamulett), melynek testarányai eltévesztettek, lábak

<sup>1</sup> Száma 72. Egyenletes patina borítja, felszíne helyenként likacsos. A talpazaton elől repedés fut keresztbe.

<sup>2</sup> Daressy: Statues de Divinités, Cat. Gén. ... Caire.

<sup>3</sup> V. ö. Roeder: Denkmäler des Pelizaeus-Museum zu Hildesheim, p. 115.



túlrövidek, bal váll sokkal szélesebb a jobbnál, az egész test erősen hátradúl. Ilyen továbbá N. 5092 (17,2 cm), nyakán bulla, duzzadt, túlkerek hasa van, mély köldöke, felsőteste aránytalanul rövid. Hasonlóan zsákszerű, zömök 4629 (12 cm), nyakán bulla, bal váll szélesebb. Az N. 5095 már azért is eltér, mert talapzattalan és jobbkezét nem emeli szája felé, hanem előrenyújtja és sceptrumot tart. Váll széles, csípője igen keskeny. Merev, szögletes kidolgozása, arca az archaikus görög szobrokra emlékeztető, orra hosszú, lefelé keskenyedő.

Kompozíciója, kidolgozása és testarányai ugyancsak 71. a-hoz utalják azt az ezüst Harpokratészt, mely az egykori Mc. Gregor-gyűjteményben volt (8,2 cm). Jobbsuklóján aranydrót karkötője van, arcvonásai feltűnően emlékeztetnek az archaikus Apollók vonásaira. P. E. Newberry szerint,<sup>1</sup> — bár ezt az állítását semmivel sem támasztja alá — Ptolemeusz-kori. Azonban valószínűleg ez is, mint az előbb felsorolt szobrok nagyrésze, ahol t. i. a leletkörülmények, vagy más szempontok a pontos datálást megengedik, Szaita-kori, s velük együtt Szaita-kori 71. a. is.

A későkori egyiptomi kisbronzok rendszere szerint nem egyszeri és egységes művészi alkotás eredményei.<sup>2</sup> Az öntéshez használt viaszmintákat külön-külön készített és készen raktározott megfelelő nagyságú negatív-alkatrészekből kiöntve állították össze. A negatív minták előállításához szükséges gipszformákat pedig hosszú időközön át megőrizték, úgy, hogy esetleg évszázadokon keresztül ugyanazokat a típusokat állította elő egy-egy öntőműhely. Az egyiptomi kisbronzplasztika tulajdonképpen bronzba átvitt viaszplasztika, ahol az utólagos felületi átdolgozás ellenére is az

egyes részek összeillesztési nyomai még ma is sokszor felismerhetők (emberalaknál vállon, nyakon, csípőn stb.). A bronztechnika által nyújtott lehetőségek kihasználatlanul maradnak, csak a kőplasztika hátpillére marad el és a tagok teljesen ki vannak szabadítva az anyagból. 71. a-nál az említett összeillesztési nyomok nem ismerhetők fel, de kétségtelenül csak az utólagos eldolgozás alkalmából tűntek el. 71.-nél viszont a nyak tövénél világosan felismerhető az összeillesztés helye. Mégis éppen 71.-et szemben 71. a-val és szemben az egyiptomi bronz-kisplasztika alkotásainak többségével, egységes kompozíció és szerves felépítés eredményének kell tartanunk, egyszeri és egyedülálló művészi alkotásnak.

A ma már hiányzó talapzatra valamikor 71. is mindkét talpával lépett, mint ma 71. a. 71. a. testsúlya, amint természetes, egy képzeletbeli tengely körül oszlik meg, amelyet függőlegesen húzhatunk a fejtetőtől a test középvonalán keresztül a talapzatig. A gerincoszlop ezzel a tengellyel párhuzamos lesz, a balláb ettől kevésbé előrelendül, a jobbláb alig észrevehetőleg hátramarad. A szobrocscsa mozdulatlanul áll, az előrelépés csak ennek a mozdulatlanságnak ad nagyobb szilárdságot.

Ugyanezt a tengelyt 71.-nél is megvonhatjuk, s azt fogjuk találni, hogy a gerincoszlop nem lesz párhuzamos, nem lesz függőleges, hanem kissé előrehajlik és előrehajlása folytatódni fog a hátramaradó jobbláiban. A balláb ezzel szemben szokatlanul erősen lendül előre, de nem nyújtott, mint általában a hasonló egyiptomi szobroknál, hanem térdben kissé behajlik, úgyhogy a testsúly nem rajta nyugszik, hanem egyedül a jobblábon. Ennek megfelelően, igaz, hogy alig észrevehetően, a jobb csípő magasabban áll, mint a bal, a medencecsont nem vízszintes, hanem jobbról balra lejtő s a mozgás a saját irányában magával ragadja.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Burlington Fine Arts Club Catalogue of an Exhibition of Ancient Egyptian Art. 1929, p. 70., pl. XVIII; n° 30. V. ö. i. m. p. 74, n° 10, talapzaton, 19,8 cm, pontozott korona.

<sup>2</sup> A következőkhöz v. ö. Roeder: Jahrbuch des deutschen arch. Instituts, 1933, p. 226. sqq, Zeitschrift für ägypt. Sprache u. Altertumskunde 1933, p. 45. sqq.

<sup>1</sup> Karmozdulat, mely a vállban folytatódik: Roeder, Jahrbuch, i. h. p. 239.

A mindkét lábon nyugvó testsúly az egyiptomi művészet egyik alapvető saját-sága, amely mélyen az egyiptomi világ-nézetben gyökerezik.<sup>1</sup> Még a lándzsával előreszúrva támadó Resef és Onurisz iste-nek szobrai is mindkét lábukat teljes test-súllyal helyezik a földre és nem lépnek, csak állnak.<sup>2</sup> A mi kis szobrunk nem áll, hanem előrelép és a lépés mozdulata a csipőtől eltávolodóan fokozatosan lecsil-lapodva, de szervesen összeforrvá, a többi testrészen is érezhető. A mozgás a rendkívül életszerűen megmintázott bal térdkalács-ból látszik kiindulni, amivel szemben a jobb-láb egészen megmerevedve, a taszító és támasztó szerepét játssza.

Vajjon a mozgásnak és a testsúlyproblé-mának ilyen szokatlan megoldása belső fejlődés eredménye-e, vagy pedig idegen hatásra vihető vissza? Kézenfekvő, hogy itt a görög művészet hatására gondoljunk. Ez már önmagában meghatározná szob-rocskánk korát, hisz a görög művészetnek a Ptolemeuszok előtt érezhető hatása nem volt. Egészen nem utasíthatjuk vissza a belső fejlődés lehetőségét sem. A tradíció-ból való kiemelkedés alig észrevehető, az egyiptomi művészet stílustörvényei lát-szólag még érvényben vannak.

Szobrocskánk arca ugyan a Szaita-kor sima-stílusát mutatja<sup>3</sup> (kivételt képez-nek a kis szemek), de a testkezelés fel-szabadultabb, naturalista formái a késő-etiop-koraszaita kor erőteljes, érzékiség-gel telt naturalista stílusával való pár-huzamok ellenére<sup>4</sup> is a hellenisztikus-görög művészet ismeretét engedi feltéte-lezni, annál is inkább, mert a has és csipő-tájék kidolgozása az alexandriai múzeum

fejetlen nőszobrának,<sup>5</sup> továbbá a Louvre ugyancsak fejetlen hellenisztikus pap-nőszobrának stílusára utal, ezeket pedig kétségtelenül a Ptolemeuszok korára kell tennünk. Döntő jelentőségű a mozgás megfogalmazásának kérdése,<sup>6</sup> s itt is csak a bronzszobrok jöhetnek számí-tásba. Sajnos, a kisbronz-kutatás és a publikációk hiányos, elégtelen volta ne-hézzé teszi a határozott állásfoglalást. Módunkban volt azonban, mint már em-lítettük, átvizsgálni a Louvre egész egi-ptomi bronz-anyagát, különös tekintettel az előrelépő alakokra. A testformák álta-lában szárazak, elnagyoltak, az ízületek, kivált a térdek a kisebb, tömegmunka-szerű daraboknál szinte el vannak ha-nyagolva, a gondosabb kivitelű, nagyobb daraboknál (így a 90 cm magas Posno-Hórusznál, vagy egy, ugyancsak a Posno gyűjteményből származó, 67 cm magas, előrelépő férfit ábrázoló szobornál) szé-pen, természetűen mintázottak, de hangsúlytalanok, funkciót nem végezők.<sup>7</sup> A térd és csipő magassága mindig milli-méternyi pontossággal azonos s ugyan-azok, a két oldal mellett függőlegesen meghúzott csikok határolják őket. A test-felépítésnek a mi szobrocskánkhoz ha-sonló organikus egységével és a mozgás-nak hasonló megfogalmazásával egyetlen darabnál sem találkozunk: mindegyik darab mindkét lábával lép a földre, a lépés súlya alatt mindkét lábfej ellapo-sul, szétterjed, a testsúly-tengely min-denütt ugyanolyan helyzetet foglal el, mint a mi 71 a szobrocskánk esetében. Így tehát a mi 71-es számú Harpokratész-szobrunkat semmiesetre sem tudjuk

<sup>1</sup> V. ö. Sziget, I. 1935. p. 38.

<sup>2</sup> V. ö. Fechheimer: Kleinplastik der Ägypter, Tf. 95, 104; Arndt (V. Schmidt): Ny Carlsberg, pl. 198. A lépőállásra von. v. ö. Schäfer: Grundlagen der ägypt. Rundbildner, Der alte Orient, 23, 4, 1923.

<sup>3</sup> A szaita idők művészetében két stílus küzd egymással: egy simán mintázó, inkább idealizáló és egy darabosan mintázó, szárazon naturalista.

<sup>4</sup> Fechheimer, i. m. Taf. 98—103.

<sup>5</sup> Maspero, Égypte (Ars una) fig. 481—482. Capart, Recueil de Monuments Égyptiens pl. 47 p. 47 szerint esetleg Amarna-kori, ez képtelenség.

<sup>6</sup> A plasztikai mozgásábrázolás problémájára von. v. ö. Hekler: A szobrászati stílus problémái, p. 12.

<sup>7</sup> Néhol, mint a Louvre N. 5095. sz. szobrocská-ján, a térdek hegyesek, két függőleges árkocská fut mellettük, de itt a két láb csaknem teljesen egymás mellett áll, a szobor alig lép ki. Ilyen árkocská van még a Louvre 4629. sz. szobrocskájá térdé mellett is.



szervesen beleilleszteni a Szaita-kor bronzművészetének keretébe. Legnagyobb valószínűséggel tarthatjuk a Ptolemeuszok idejéből származónak, helyesebben abból a korai Ptolemeusz-időből valónak, amelyből az említett női szobrok származnak és amikor a görög művészet hatása még csak alig észrevehetően, az egyiptomi lélek számára elviselhetően érvényesült s az egyiptomi elemekkel szervesen kiegészíteni tudott.

A feltételezett idegen hatás kérdésénél valóban fontosabbnak tartjuk azt a tettet, ami ennek a kis szobrocskának a megalkotásával történt: szakítás az egyiptomi stílus évezredes törvényeivel, de mégis ennek a stílusnak az uralma alatt. Szobrocskánk felépítését a frontalitás és merőleges tengelyek törvénye<sup>1</sup> határozza meg, sem váratlan testfordulat, sem a tengelyeket keresztező mozdulat nem zavarja a kompozíció tiszta stílusát. A lépés abban az irányban történik, amilyen irányban minden más egyiptomi szobornál történhetik. A különbség éppen az: amazoknál megtörténhet, itt megtörténik. Az egyiptomi szobor mindig helyzetet ábrázol: helyzetet még akkor is, ha az isten lánczsával döfi le ellenségét, ha a sörfőző a malátát keveri, ha a mészáros a barmot nyúzza.<sup>2</sup> A helyzetet, ami egy akció köz-

ben előállhat. Az egyiptomi szobor mindig sztatikus, dinamikája mindig rejtett dinamika: erő, mely érvényesülhet, mozgás, mely megindulhat, cselekvés, ami történt és esetleg újra történni fog. Itt az akció folyamatban van, az erő működik, a cselekvés megtétetik, a szobor dinamikája teljesen érvényre jut. És mégis szobrocskánk felépítésében szigorúan sztatikus. Gondoljunk csak a görög-egyiptomi terrakottákra és későbbi — főleg római-kori — bronzokra: sokszor szinte szétveti őket a görög és egyiptomi elem egyesíthetetlen összefoglalása, a mozdulatok annyira merevek, erőltettek, kívülről rákényszerítettek, vagy pedig az egyiptomi attribútumok, az istenek arckifejezése, viselete lesz ráakasztott sallang. A mi szobrocskánk teljesen egységes, a benne mutatkozó ellentétek megbékélnek a stílus uralma alatt. A szellem, mint annyszor Egyiptomban, fellázadt a föld, a nép és saját-maga által alkotott törvények ellen:<sup>3</sup> talán egy, idegen friss szellem hatására. De lázadása csak egy új szint teremt, egy megmutatott lehetőséget, melytől ismét tudatosan elfordul.<sup>4</sup>

*Dobrovits Aladár.*

<sup>1</sup> V. ö. Schäfer: Rundbildnerei, *Alter Orient* stb., a merőleges tengelyekre vonatkozólag: Roeder, *Jahrbuch*, i. h.

<sup>2</sup> Kairó 491., 494., 495., 504. (Borchardt i. m.), Bissing-Bruckmann Taf. 29.

<sup>3</sup> V. ö. Sziget, I. p. 40. sqq., továbbá *Történetírás*, IV. p. 350 skk.

<sup>4</sup> Ilyen volt pl. a perspektíva, a színátmenetek és árnyék az egyiptomi festészetben.

## KÖNYVISMERTETÉSEK.

JENŐ HILLEBRAND: **Der Stand der Erforschung der älteren Steinzeit in Ungarn.** Sonderabdruck aus dem 24/25. Bericht der Römisch-Germanischen Kommission 1934—35.

Hillebrand a jelen összefoglalást egy bővebb munkája alapján írta.<sup>1</sup> Ez lehetővé tette számára azt, hogy csak arra szorítkozzék, ami fontos és lényegbevágó. Stílusa rövid, logikus, világos. Véleményének megokolásánál mellőzi a hosszú fejtegetéseket és egy-két egyszerű, de annál világosabb érveléssel támasztja alá nézetét. Aki ismeri a felesleges elmélkedésekkel megtömött őskori összefoglalásokat, az igazat fog nekem adni. Nem annyira a szövegre, mint inkább a képanyagra fekteti a fősúlyt. A képanyag egy őstörténeti munkánál legalább olyan fontos, mint annak magyarázata, sőt sok esetben előnyben részesítendő, amennyiben a képekhez fűzött magyarázatok elavulhatnak, de a jó fényképek sohasem. A képanyag elhanyagolásának hibáját (rossz fényképek, felületes rajzok, kevés fénykép) igen sok praehistorikus elköveti.

A települési archaeologia is túlzások nélkül érvényesül könyvében. A települési archaeologia módszerei a palaeolitikumban vezetnek a legnagyobb eredményre, mert az Európában élő emberfajták akkor még határozott kultúrformákhoz voltak kötve, tehát az emberfajták terjedése akkor még kultúrák terjedésében jelentkezett. A települési ar-

chaeologia módszereivel dolgozók hajlamosak a túlzásokra. Az egyik ilyen túlzás abban nyilvánul, hogy az elragadtatott képzeletű őstörténész hatalmas és hőmpölygő népáradatokat lát és ír le, amelyek Európában a hegyek és folyók korlátaitól mentesen áramolnak. Hillebrand szemlélete reális és megközelíti a valóságot. A vándorlásokat a klímához és a táj adottságaihoz, nem pedig csupán a tipológiához kötve szemléli.

A klíma és a kultúra összefüggéseinek vizsgálata teszi lehetővé bekapcsolódását az európai praehistoria és ezen keresztül az általános emberi problémák témakörébe. Könyvében, de különösen a jelen összefoglalás alapjául szolgáló kötetben, igen fontos adatokat foglal össze, amelyek legnagyobbreszt Hollendonner Ferenc, Hillebrand kezdeményezésére folytatott, úttörő kutatásainak eredményei. Hollendonner Ferenc faszénmeghatározásaival lehetővé vált az uralkodó klíma meghatározása és ennek kapcsán rá lehetett mutatni arra, mint vándorolt a klímaingadozásokkal az eltolódó flóra és fauna társaságában maga az ember is. A flórakutatás segítségével a palaeolitik kultúráinak a geológusok által felfedett klímacyklusokba való tökéletes beillesztése már csak rövid idő kérdése. Más szempontokból is fontos eredményeket foglal össze a munka. A Kárpátmedence kötött milieujének kultúraalkotó hatása Hillebrand kutatásai nyomán igen világossá válik. *A Kárpátok karéjába került emberfajták, a táj körülhatároló erejétől megkötve, sajátos kultúrformákhoz jutnak el.* Hillebrand nyomán bizonyosra ve-

<sup>1</sup> Magyarország őskora. Arch. Hung. XVII. 1935.



hető, hogy a mousterien és aurignacien idekerült emberei anyagából fejlődik ki a solutréen kultúrája, amely így a Kárpát-medence szülöttének tekinthető.

Hillebrand két említett munkája igen jelentős eseménye a magyar szakirodalomnak. Kár, hogy szerző az európai tudományosságban jelentkező legújabb áramlatokat már nem teszi magáévá. Ez azonban a tudománnyal szemben elfoglalt álláspont következménye, ami nem kritizálható.<sup>1</sup>

*ifj. Gallus Sándor.*

**FERENC VON TOMPA : 25 Jahre Urgeschichtsforschung in Ungarn 1912—1936.** Sonderabdruck aus dem 24—25. Bericht der Römisch-Germanischen Kommission 1934—35.

A magyar őskori kutatások eredményeit összefoglaló tudományos munka megjelenését régen várták a szakemberek. Várták annyiival is inkább, mert az utódállamok területén végzett munkák eredményét már régen ismerték azokból a tanulmányokból, amelyek vagy önállóan, vagy a Bericht hasábjain megjelenve, nemcsak az utolsó évek kutatásairól számoltak be, de felölelték azokat az eredményeket is, amelyeket a trianoni béke előtt magyar kutatók hoztak nyilvánosságra, vagy gyűjtöttek össze a legkülönbözőbb múzeumokban, iskolai gyűjteményekben. Szomorú valóság, hogy az utóbbi eredmények — bár az összefoglaló munkák szerzői mindenütt lelkiismeretes pontossággal hivatkoznak e munkákra — idegen területen végzett kutatások gyümölcseként jelentkeznek. Ennek pedig az az oka, hogy a bőséges részletkutatások és azok publikálása mellett, a megjelent összefoglaló munkák több figyelmet fordítottak messzefekvő területek anyagára és összefüggéseire, mint saját területeikre.

Vártuk ezt az összefoglaló munkát

már csak azért is, mert részletkutatásaink eredménye — nagyon kevés kivételtől eltekintve — publikálva nem volt és máig sincs és így legfeljebb azok ismertették, akik a kutatásokban személy szerint is résztvettek. Sokszor meglepetéssel hallottunk egy-egy leletkomplexumról s akkor is idegen szerzőtől, aki egy-egy kiragadott részletet beleillesztett a saját teóriájába, illetőleg az azt szolgáló munkájába, amely igen sokszor ferde megvilágításba helyezett olyan leleteket, amelyek egész anyagukban ismerve, egészen más képet nyújtottak volna.

Nem tagadjuk, hogy a munkát onnan kaptuk, ahonnan vártuk. Tompa Ferencet tartottuk ismereteinek gazdagsága, külföldi anyagismerete s nem utolsósorban a Nemzeti Múzeum legújabb anyaga tüzetes ismeretének birtokában a legalkalmasabbnak arra, hogy összefoglalja a magyar praehistoria utolsó 25 évének rendkívül gazdag s páratlanul fontos anyagát.

A munka felöleli úgyszólván mindazt, amit a magyar kutatók 1912—1936 közt napfényre hozott. Hogy az anyagból több lelet is hiányzik, az természetes, hiszen nem leletstatisztikára törekedett, hanem összefoglalásra, amely az egész őskori településünk képét megrajzolja. E tekintetben pedig tökéletesen megvalósította maga elé tűzött célját. Az elmaradt leletanyag megvizsgálása, a megadott kereten belül, azoknak a kötelessége lesz, akik az anyag birtokában vannak.

Hangsúlyozni kívánjuk, hogy a részletmunkákat még e munka megjelenése után sem nélkülözhetjük, — itt is sokszor éreztük hiányát a számtalan jegyzet tanúsága szerint publikálatlan leletanyagnak — mert ezeknek pontos megfigyelésen alapuló kitanulása nemcsak a hézagokat toltheti ki, hanem éppen úgy döntően bizonyíthat a szerző megállapításai mellett, mintahogy esetleg más megvilágításba is helyezheti azokat. És ez egészen természetes is. Tudományunk

<sup>1</sup> Lásd : Sziget. I. 44—53. o.

addig tudomány, ameddig fejlődhetik, amíg tehát mai állását az újabb adatok, megfigyelések meg is változtathatják. Ez adja meg az értelmét a további kutatásnak is. Mi hisszük, hogy az elkövetkező kutatások is fognak még olyan meglepő eredményeket hozni, amelyek igazolni fogják azokat, akik sürgetik a további munkát. És itt nemcsak azokra a területekre gondolunk, amelyek eddig teljesen el voltak hanyagolva, de azokra is, amelyeknek látszólagos szép eredményei, a rendszertelen munka miatt, összefoglaló munkák végzésénél megteveszthetik az írókat.

Tompa munkájának nem adhatta azt a címet, amit eredményeként kihozott. «25 Jahre Urgeschichtsforschung in Ungarn» címen jelent meg a munka, de eredménye tulajdonképpen Magyarország település-archaeológiája. Tehát az, aminek a tudomány mai állása mellett lennie kell.

Ennek keretében vonul el szemünk előtt a mult, a szalagdíszes edények korától, a La-Tène-kultúráig. A magyar neolitikum változatos anyagának kultúrák szerinti felismerésében Tompa ezúttal is azon az úton halad, amelyet alapvető munkájában évekkel ezelőtt épített ki. Ez az út azonban sokkal szélesebb, mint az első volt. Rákívánczolt erre az útra az újabb kutatás minden eredménye, amelynek összefoglalásánál legjobban kitűnik, hogy Tompa célja nem mások munkájának mellőzése, hanem a kép tökéletes megrajzolása céljából való felhasználása és az újabb kutatások mutatta helyesbítése volt. Minden tényezőnek figyelembevételével az újabb kőkorból a vonaldíszes edények kultúráját, a bükki-kultúrát, a tiszai-kultúrát mutatja be s helyes kronológiai megállapítással figyelembeveszi a régebben tiszai-kultúra III. periódusának nevezett Kőrös-kultúrát is. Ezek alapján állapítja meg, hogy Magyarország legrégebb lakói az újabb kőkorszakban a szalagdíszes kultúra hordozói voltak s időrendben a

mai nyugati, északi, majd a délkeleti részeket szállották meg, hordozva a szalagdíszes-, bükki- és Kőrös-kultúrát. Később terjedt ki ezekre a területekre a tiszai-kultúra, amely addig tartott, amíg a badeni-, glockenbecher- és vučedol-kultúrák hordozói idegen elemeket nem hoztak magukkal az autochton kultúra lakói közé. E három kultúrának teljes képét kapjuk, ami már azért is fontos, mert ezek, a hatását éreztető jordansmühli kultúrával együtt, a későbbi — bronzkori — kultúrák kialakulásában is segítették az apránként erejét veszítő autochton neolitikus kultúrát.

A badeni-kultúrát még a neolitikum csoportjában tárgyalja Tompa, mint hogy nehéz is ezt az idegenből jött, itt-ott azonban már rezet is tartalmazó kultúrát határozottan elhelyezni, bár egyes telepeken erős aeneolitikus vonatkozások is mutat. Ennek a kultúrának hatása bronzkori kultúránk kialakulására talán még nagyobb, mint amilyenek jelenleg látszik.

A rézkorban ismerkedünk meg a bodroghereszturi-, a glockenbecher és Szarvas-vučedol-zóki kultúrákkal, amelyek legalább mai tudásunk szerint, területileg is erősen elkülönülnek, ha igazán nem várt részekben is jelentkeznek. Ezeknek további előfordulása még sok meglepetést hozhat.

Kétségtelenül legérdekesebb része a munkának a bronzkorral foglalkozó fejezet. Talán nincs egyetlen egy őskori kultúránk sem, amelyik annyira érdekelné a külföldi kutatókat, mint éppen a magyarországi bronzkor. Kiténik ez abból a sok kísérletezésből, amellyel a kutatók saját problémáik megvilágításában feléje fordultak. Tompa munkájában Tószeg a központ s ennek stratigráfiailag is megállapított — de bizonyára nem minden területre érvényes — kronológiája ma az egyetlen biztos támpont, a szövevényes területen való tájékozásban.

Négy korszakra osztja fel ő is a bronzkort: a legrégebb kor, a bronzkor I



periódusa, Tószeg A. rétegének felel meg. Ideje 2000—1800. A régibb bronzkor, a II. periodus, Tószeg B. rétegével egyidejű. De itt két alkorszakot is felvesz: az első 1800—1600, a másik 1600—1400 közti időre esik. A fiatalabb bronzkor, a kor III. periódusa, Tószeg C. rétegével azonos, időben 1400—1200 közti időre esik. A késő bronzkor, a kor IV. periodusa, Tószeg D. csoportja, 1200-tól a szkita betörésig tart.

E korszakokon belül három terület kultúráját különbözteti meg akkor, amikor koronként is különválasztva a három — keleti, nyugati és északi — provinciának anyagát s azokat a kulturális hatásokat — aunjetitz, lausitz — amelyek az egyes provinciákat érték s amelyek a temetkezési szokások különbözőségére is élénk világot vetnek. Bizonyára ez a fejezet fog legtöbb vitára alkalmat adni, mert maga a szerző is itt foglal legtöbbször állást az eddigi téves felismerésekkel szemben. Figyelmet érdemel, hogy e korszak emlékeit, nem a bizonytalanná vált bronz-, hanem az erősen fejlődésképes kerámiai anyag alapján osztályozza s egyéb kulturális jelenségek figyelembevételével állapítja meg kronológiai hovatartozandóságát.

A bronzkori békét a hallstatti kultúra — erődtítményekkel is igazolható — nyugtalansága váltja fel, amely főleg a nyugati vidékeken érezhető, de hatásaiban a szkita területre is kiterjed. Az illyr és szkita, mint első valóban ismert nép így találkozik időben és térben az ország területén. És ez a találkozás még sok megoldatlan problémát rejt magában, amely bizonyára e kultúrák tagozódásának felismerését is lehetővé fogja tenni.

A La Tène kultúra rövid összefoglalása, újabb eredményeinek ismertetése zárja be a munkát, amelynek itt csak rövid, részletekbe nem menő ismertetését adjuk.

Feleslegesnek tartottuk a részletek ismertetését nemcsak azért, mert az na-

gyobb tanulmányt igényelt volna, — amit badeni-kultúra emlékeinek feltárása közben bajos volna elvégezni — de azért is, mert azokban mai ismeretünk mellett, egyetértünk Tompával. Meggyőződésünk, hogy részleteiben az újabb kutatások még módosítani fogják Tompa felfogását is, hiszen nem szabad elfelejteni, hogy mi még csak az alapvetésnél tartunk, amelynek elvégzéséért hálásak lehetünk.

Bodzáspart, 1937. VIII. 20.

Banner János.

#### Dr. RICHARD PITTIONI. **Urgeschichte.**

Allgemeine Urgeschichte und Urgeschichte Österreichs. Handbuch für den Geschichtslehrer. Ergänzungsband 1. Leipzig und Wien. 1937.

Pittioni könyve érdekes kísérlet. Rajta kívül tudtommal csak az angolok foglalkoztak avval, hogy az őskortudomány anyagát tankönyvbe sűrítsék. (M. C. Burkitt. Prehistory. 1921.) Annál érdekesebb az osztrák iskola eredményeinek tankönyvszerű összefoglalása. Az elkerülhetetlen definíciós részletek után szerző áttér az őskorkutatás eredményeinek ismertetésére. Nem tudom megérteni, miért szól szerző oly lekicsinyléssel az antropológia és összehasonlító nyelvészet jelentőségéről? (8. o.) Tankönyvben ilyen kritikának nem szabad elhangzania. Szerzőt a paleolitikum tárgyalásánál Oswald Menghin kutatásai befolyásolták. (O. Menghin. Urgeschichte der Steinzeit.) Már egy régebbi könyvkritikában alkalmam volt rámutatni arra, hogy az osztrák iskola által annyira divatbáhozott tipológiai felosztás: «Klingen»- und «Faustkeil»-kultur elhibázott. (Archaeológiai Értesítő 1934.) A kultúrák lényege nem eszközkészítési technikákban nyilvánul meg, tehát azok alapján a kultúrák nem osztályozhatók. Tankönyvben mindig igen kényes probléma a hipotézisek ismertetése. Az ideális követelmény az volna, hogy lehetőleg csak

azok az eredmények kerüljenek be a munkába, amelyek az elérhető biztonság legnagyobb fokával bírnak. Sajnos az őskori anyag kutatása sok esetben nem érett meg még arra, hogy a tankönyvekben használt állító modorban foglalkozzunk vele. A tankönyvíró mindenképpen dilemma elé van állítva, melynek mindkét megoldása helytelen. Vagy feltünteti, hogy csak hipotézisről van szó, vagy olyan tényeket állít, amelyek másfajta logikával gondolkodó kutatók által kétségbevonhatók. Mindenestre az utóbbi, a szerző által is elkövetett hiba a súlyosabb, mert az első csak a tankönyv speciális helyzetéből folyik (a tankönyv nem szereti a hipotéziseket), míg a másik azért veszedelmes, mert az állítások bizonyítási anyaga a könyv szintetizáló jellege miatt elmaradván, az állítás pozitív eredmény benyomását kelti. (Erre a hibára is volt már alkalmam rámutatni Bayer egy munkájának ismertetése kapcsán. *Archaeológiai Értesítő*. 1934.) Szerző egyes helyeken hajlandó ugyan üdvös kritikát alkalmazni (11., 13. és 31. o.), azonban nézetünk szerint rendszeresebb és nagyobb szabású kritika helyén lett volna. (E tekintetben igen fontos munka: Jacob-Friesen, *Grundfragen der Urgeschichtsforschung*. 1928.)

A tankönyvnek a geológiai jelenkor őstörténetével foglalkozó része (35–126. o.) már tetemes javulást mutat. Az anyag szerző munkaterületéhez is közelebb áll. Különösen jól sikerültek az egyes kultúrperiódusok ismertetéséhez csatolt *«Materielle und geistige Kultur»* című összefoglalások. A materiális kultúra rövid és tanulságos összefoglalásait kell kiemelnünk. Az egyes kultúrperiódusok szellemi tartalmának magyarázatára még nem érkezett el az idő, mert az őskortudósok még nincsenek azon módszertani kellékek birtokában, aminek segítségével a szellem területére behatolhatnának.

A részleteiben is sokszor igen jól megfogott (a természetes élettér kihangsú-

lyozása) és szerencsés ösztönrel leegyszerűsített anyag dacára néhány hibára kell rámutatnunk. Feleslegesnek tartjuk Menghin doktrinér elméleteinek bevonását a neolitikum keletkezését tárgyaló fejezetekbe (35–36. o. és 45. o.). Úgyszintén helytelenítjük a német iskola eredményeinek kritika nélküli átvételét (55. o. és 65 és köv. o.). A túlzottan egyszerűsítő szerző, Birkner alapján egy kultúrának (és egy népnek!) veszi mindazt, ami egyformán temetkezik. Így egy *«indogermanische Hockergräberkultur»* (61. o.), *«egy protoillyrische Urnenfelderkultur»* (62. o.) és egy *«indogermanische Hügelgräberkultur»* (62. o.) volna az a három nagy erőközpont, amely megosztja egymás között a középeurópai életteret. A felosztás tipológiai jellege nyilvánvaló, ha meggondoljuk azt, hogy a temetkezési rítus hasonlósága konvergencia révén is előállhatott, hiszen sokfajta megoldás a dolog természeténél fogva nem állhat az ember rendelkezésére. A bronzkori kutatás még nincsen abban a helyzetben, hogy ezeket a kérdéseket alaposan tárgyalhassa, annyi azonban bizonyos, hogy a német nemzeti öntudattól áthatott *«Indogermanisierung Mitteleuropas»* (55. o. és 68. o.) korántsem volt ily egyszerű és lapidáris lefolyású. Szerző például teljesen megfeledkezik a magyarországi eredetű bodrogkereszturi kultúráról, amelynek népelemei nagymértékben hozzájárultak a Középdunamedence bronzkori kultúrájának felépítéséhez (Tompai Ferenc. *Akadémiai székfoglaló*. 1936.). A bodrogkereszturi kultúra embere pedig nem tiszta homo nordicus, hanem attói eltérő, ősméditerrán jellegzetességekkel bír (Bartucz Lajos szóbeli közlése.). A bronzkor középeurópai fejlődésében tehát helyi, a neolitikumból átszármazott elemek éppoly fontos szerepet játszottak, mint az Északkeurópából érkező indogermán nyelvű homo nordicus. Túlás tehát szerző állítása, miszerint Középeurópában *«... az északi réteg vezetése*



alapián messzi vidékekre kiterjedő egy-nemű kultúra keletkezett; az északi elem erejéről tesz tanúságot, hogy a különböző behatások dacára keresztültört és a vezető helyet biztosította magának». (68. o.). Az ilyen pszeudotörténelemnek semmi értelme nincsen. Hogy szerző szempontjai mily visszaállásokhoz vezetnek, mutatja a 67. o. kronológiai táblázata is, ahol a görögországi geometrikus periódus egyszerűen mint az «Urnenfelderkultur» terjeszkedése van feltüntetve. (Szöveg a 60. oldalon.)

Mindezeket felemlítve, mégis ki kell emelnünk, hogy a tankönyvnek a post-glaciális őskorral foglalkozó része haszonnal forgatható és a szakirodalom számára nyereséget jelent. Különösen a vaskori rész az, ami igen jól sikerült és egy-két részletkérdéstől eltekintve alig kifogásolható.

A könyv legtanulmányosabb fejezete az osztrák őskor ismertetése (127-204. o.).

A táblaanyag (Taf. 8-48) a kultúrákra való tagolás egyedül helyes szempontjai szerint állítottatott egybe. Ugyanezt a világos tagolást mutatja a szövegrész is. Ebben a részben szerző valóban hézagpótló és a legteljesebb elismerést megérdemlő munkát végzett. Ki kell emelnem a legszükségesebb irodalom gondos összeállítását.

A könyvet főként abból a szempontból bíráltam, amelyből íródott: a tankönyv szempontjából. Egy tankönyvnek az általános rész túlzott hipotézisei csak hátrányára szolgálhatnak. Ha szerző nem tankönyvet írt volna, kifogásaim ezen része természetesen enyhébb formában hangzott volna el, mert hipotézisek felvetése általában jellemzi a régészeti irodalmat és egy könyvkritika szűk keretei között hipotézisek nem bírálhatók. Be-fejezésül felhívom szerző figyelmét arra, hogy tankönyvben dupla súllyal esik latba, ha Sopronról Ödenburg néven osztrák lelőhelyek felsorolásában emlékezik meg! (168. o.)

*Ifj. Gallus Sándor.*

**EDUARD ŠTURMS. Die ältere Bronzezeit im Ostbaltikum.** Vorgeschichtliche Forschungen. Begründet von Max Ebert. Herausgegeben von Ernst Sprockhoff. Heft 10. 1936.

Az igen alapos munka újabb példája a területi egységek monográfiájának, amely a településtörténet módszereivel dolgozó őskorkutatás tipikus műfaja. A feldolgozott terület fontos elválasztó határa nyugat felé a Visztula. Szerző igen helyesen ennél nagyobbra cirkalmazta munkájának hatásterületét, hogy a perifériákon fellépő idegen kultúrák segítségével, annál tisztábban dolgozhassa ki a keletbalti autochton kultúrát (I. o.). A keletbaltikum ősidők óta mozdulatlan képet mutat. A bronzkori kultúra sem bevándorlás eredménye. Az ősidők óta mozdulatlanul itt élő lakosság átveszi a közelébe érkezett népek bronzait és éli tovább szegényes életét. A kereskedelmi összeköttetés már a rézkorban konstatalható. Az importált eszközök túlnyomórésztben az «északi kultúrákör» termékei, de találunk a Kárpátmedencéből importált holmit is (ellentett élű rézcákány) (5. o.). Az első bronzeszközök, amelyek a keletbaltikumba érkeznek, lausitzi, délnémetországi és északi típusokat képviselnek. Ezeknek hatása alatt fejlődik az első helyi formaváltozat (13. o.).

Szerző igen részletes tipológiai tanulmányai alapján periódusokba osztja az anyagot, de, ami fontosabb, kimutatja a Visztula körül tanyázó nyugatbalti kultúrákör és a kelet felé elnyúló keletbalti kultúrákör különbözőségét. A szegényes keletbalti kultúrákör a Visztulához alig érkezett el. A bronzkor elején ezt a területet a lengyelországi «Steinkistengräberkultur» foglalta el, majd később itt a nyugatbalti kultúrákör terjeszkedik, amely a tengerpartot is igénybe veszi a bronzkor III. periódusában, valószínűen a borostyánkőelőfordulás hatása alatt (145. o.). A nyugatbalti kultúra élesen különbözik a keletbaltitól. Formáinak gazdagsága és messzireágó im-

porttevékenység jellemzik. (Magyarországról való egy lándzsacsúcs — Taf. 19e —, Angliából szintén egy lándzsacsúcs — Taf. 8e. —, nem lehetetlen, hogy Magyarországról származik az a késtípus, amely nyelén karikát hord, de juthatott ez ide sokkal közvetlenebbül is — Taf. 14a. —, legérdekesebb importdarab egy kisázsiai — hettita? — Istenszobrocska, Taf. 20a.) Mindezzel szemben a keletbalti kultúra szegényes és etnikai különállását csak néhány helyi fejlődésű bronzbaltaalak teszi bizonyossá.

Szerző meglátásai azért fontosak számunkra, mert lehetővé teszik azt, hogy ezt a keletbalti kultúrkört, a keletbalti fajjal (finnugor nyelvcsalád) azonosítsuk. Szerző az őskori kutatás hiányossága miatt sem a nyugatbalti kultúra nyugati, sem a keletbalti kultúra keleti határait nem tudta meghatározni.

Ami a szerző munkamódszerét illeti, úgy túlnagy jelentőséget tulajdonít a tipológia követelményeinek (8—77. o.). Ehhez csatlakozik egy részletes és pontos «Materialteil», amelyben leírja az egyes tárgyakat, ismerteti a leletkörülményeket és az irodalmat (78—121. o.). Utolsó fejezetében összefoglal (Kulturgeschichtliche Zusammenfassung) címen (122—147. o.). Erre vonatkozóan néhány megjegyzésem volna. Szerző bölcs önmérsékietről tesz tanuságot, midőn az elérhető történelmi eredményeket kultúrhistoriának nevezi. Ugyanis az őstörténetet ma még nem lehet történelmi diszciplinának nevezni. Az őstörténet jelenleg még csak kultúraköröket és kultúramozgásokat vesz észre, nem pedig népeket és népmozgalmakat. Népeket és azok mozgását csak akkor kísérhetjük figyelemmel, ha mindent tekintetbe vehetnénk: sírítus, településforma, tárgyi formák stb., stb. Ha ez az egész együttes elmozdul, akkor tényleges népmozgalmakról van szó, amíg azonban valamelyik összetevőt nem tudjuk figyelemmel kísérni, állandóan téve-

désekbe bonyolódhatunk. Még így is előfordulhat, hogy *ugyanaz a nép megváltozott kultúrhabitusban él tovább!* (Jó példa erre a magyarság kultúrfejlődése a honfoglalás után.)

Lényegesen más a helyzet az őskor végső szakaszában, amikor az őskor népei magasabb kultúrájú népekkel kerülnek kapcsolatba. Európában például a római auktorok segítségével sikerült felismerni a kelta etnikumot. Jellemző, hogy a római birodalom bukása után a kelta etnikum feloldódásának nyomkövetése már sokkal nehezebb feladat. A művet jó tárgymutató fejezi be.

A helyenként túlsötét fényképanyagot szerző teljesen zavaros összeállításban publikálja. Legjobb lett volna az anyagot kultúrakörökre tagolva közzétenni. Úgy látszik, hogy bizonyos nem teljesen keresztülvitt tipológiai szempontok vezették szerzőt. (Valószínűen az okozta a zavarokat, hogy nem akarta a tipológiai szempont dacára, az egységes leletkomplexumokat szétszakítani.) A táblák áttekinthetetlensége igen csökkent a képanyag használhatóságát. Ettől a technikai balfogástól eltekintve, a könyv igen sikerültnek és hasznosnak mondható.

*Ifj. Gallus Sándor.*

**GRAF ANDRÁS: A Pannonia ókori földrajzára vonatkozó kutatások áttekintő összefoglalása.** — Übersicht der antiken Geographie von Pannonien. Dissertationes Pannonicae, Ser. I. Fasc. 5. Budapest, 1936. 156 o. és 1 térkép.

Az előszó szerint a kötet célja elsősorban az idevágó hazai szakirodalom összefoglalása és a külfölddel való megismeretése. Valójában azonban szerző sokkal többet ad munkájában. Az ókori források — Itinerariumok — sokszor hiányos és bizonytalan adatainak az elszórtan, elsősorban nem is mindig topografiai szempontból publikált emlékeanyaggal való gondos és tárgyilagos összevetése



alapján, mindenkor az idevágó irodalmi feldolgozás lelkiismeretes, higgadt felhasználásával, a még csak helyenkint rendszeres kutatások mai állása mellett is egységes nagy képet rajzol a római Pannonia földrajzáról. A déli és nyugati határok aprólékosan gondos vizsgálata után — az északi és keleti határt maga a Duna szolgáltatja — a provincia felosztásáról, az itt lakó kelta és illyr néptörzsekről, a Pannoniában állomásozó legiókról és különböző csapattestekről ad áttekintést.

A kötet nagyobb részét az úthálózatok feldolgozása tölti ki. Az Itinerariumok adatait a leletek, elsősorban a mérföldkövek vizsgálata támasztja alá, vagy korrigálja ki. Szerző a különböző vitás pontokon mindig igyekszik a legelfogadhatóbb megoldást választani. Igen hasznos ebben az összefüggésben az egyes városokra, nagyobb településekre vonatkozó topografiai adatok áttekintő feldolgozása. A főútvonalak tárgyalása után, melyek Emonából kiindulva egyik irányban Siscia, másik irányban Carnuntum felé tartanak, nagy súlyt vet a dunamenti limes mentén futó útvonalnak kidolgozására, amelybe a legújabb kutatások eredményeit, ha másként már nem lehetett, legalább pótlás formájában beledolgozta.

Hogy a provincia belsejében futó úthálózatra vonatkozó részt rövidebbre kellett fognia, ezt főleg a rész kutatások elégtelensége indokolja. Befejezésül a Duna balpartján húzódó római nyomokat és a provincia útvonalhoz nem köthető emlékeire vonatkozó adatokat sorolja fel.

Az igen nagy anyagismerettel, gondos és lelkiismeretes irodalmi adatok összegyűjtése alapján felépített munka legteljesebb elismerést érdemel. Egységes képből, jól áttekinthetően csoportosítva bontakozik ki belőle Pannonia földrajza, de ezzel kapcsolatban számtalan történelmi adatra is kapunk utalást. A további rész kutatások elvégzésénél, sőt az

egész provinciára kiterjedő leletstatistika összeállításánál is mindenkor hasznos és fontos kiindulási pontot fog alkotni. A külföld pedig — a kötet német nyelvű — egységes képből szerezhet tudomást a nagy római birodalmon belül igen fontos szerepet betöltő Pannonia ókori topografiai helyzetéről és viszonyairól.

Erdélyi.

JUHÁSZ GYÖRGYI: **A brigetioi terra sigilláták.** *Dissertationes Pannonicae*, Series 2, No. 3. Budapest, 1935. 201 o., 59 tábla, 2 kötetben.

A *Dissertationes Pannonicae* sorozat újabb szép kötete kimerítő összeállítást közöl a Brigetióban előkerült importált terra sigillátákról, amelyeknek fontos korhatározó szerepe van a település- és megszállástörténeti kutatások során. A legkorábban jelentkező anyag az ú. n. Pó-vidéki sigillata, amely még csak nyomokban található, s amely valószínűleg még Claudius megszállásának idejében került erre a vidékre. A következő fontos csoport a délgalliai sigillata (La Graufesenque, Banassac), amely már tömegesen fordul elő Brigetióban s különösen a Flaviusok korában mutatható ki nagy számmal. A középgalliai gyárak (Lezoux) anyaga a legio I. adiutrix táborának kiépítésével egyidőben jelenik meg s a gyár valamennyi jellegzetes készítménye eljut Brigetióba. A keletgalliai átmeneti termékek után, melyek csak csekély számmal vannak az anyagban képviselve, a II. század közepétől a legnagyobb szerepet a rheinzaberni gyár játszotta Brigetióban. A westerndorfi gyár termékei (II. század 2. fele) utoljára jutnak el ide. Ezután szerző a leányvári castellum sigillata-anyagát tárgyalja, amelynek alapján ki lehet mutatni, hogy a rómaiak már Domitianus idejében megfordultak Leányvár területén, a terra sigilláták zöme azonban Antoninus Pius és Mar-

cus Aurelius idején fordul elő, amely időre tehető az alaprajz alapján a tábor építése is. A rövid, de igen világos és áttekinthető történeti összefoglalás után, amely mindenkor figyelemmel van a korhatározásra, a díszítés fő típusaira és a gyárakban szereplő gyáros-, illetve mesternevekre, az anyag táblák szerinti leíró közlése következik, lehető időrendben, analógiáik és irodalmuk összeállításával. Külön ki kell emelni a hatalmas táblanyagot, amely a felhasznált díszítőmotívumokat rajzban mutatja be, közli a bélyegzőket és a fontosabb darabok fényképeit. A sorozatnak, amely a hazai és külföldi szakirodalomban már tekintélyes helyet vívott ki magának, igen örvendetes nyeresége ez a kötet is.

*Erdélyi.*

[OSCAR FRANK LEONARD HAGEN: **Patterns and principles of Spanish Art.** (University of Wisconsin Studies in Language and Literature) Madison 1936.

A spanyol művészet az európai művészetnek kétségtelenül egyik legkevésbé feldolgozott területe. Nincs szükségünk arra, hogy e jelenség okaival behatóan foglalkozzunk, csak megemlítjük a művészettörténeti kutatásnak azt a sajátos eljárását, hogy a spanyol művészet faji, nemzeti gyökereinek megismerésére, a történeti egymásutánban rejlő speciális problémák megoldására épp oly kevésbé törekedett, mint ahogyan mellőzte a spanyol művészetnek az európai művészet egészéhez való viszonyát tisztázni. Ez annál meglepőbb, mert a spanyol művészetnek, főleg a spanyol festészet nagyjainak monografikus feldolgozásával, valamint ezeknek az európai festőkre vagy festői körökre való hatásával behatóan foglalkozott a művészettudomány. Az utolsó évtizedekben fellendült kutatás olyan nagy anyaggal gazdagította a spanyol művészet multjára vonatkozó tudásunkat, hogy

valóban közeledik az idő, amikor egy, a modern történelmi és esztétikai kutatás eszközeivel rendelkező összefoglalás sikerrel megkísérelhető. Ezt a feladatot igyekszik Hagen könyve megoldani és mindjárt előre kell bocsátanunk, hogy feladatához igen nagy felkészültséggel és tárgyismerettel fog hozzá. Munkája két részre tagozódik: az első rész a spanyol művészet sajátos jellegét, fejlődésének törvényeit és az európai művészet egészében elfoglalt helyét akarja meghatározni. A második rész a spanyol művészet történeti összefoglalását adja, ahol nem a problémák, hanem az egyéniség jelentőségének kidomborítása a főcél. E nagyon helyes csoportosítás valóban alkalmasnak látszik a kitűzött feladat kiemelő megoldására, sajnos, a szerzőnek nem mindig sikerül a szigorú tárgyilagosság egyenes útját betartani, ezáltal értékes és súlyos munkájába nem egy meglepő és bántó kisiklás került. Ezek a több szempontból is kifogásolható passzusok főleg az első, kétségtelenül súlyosabb feladatot jelentő részben jelentkeznek. Már a cím is gondolkodásra késztet: spanish imagination-nak nevezi, amikor tulajdonképpen szigorú módszertani kérdések megoldására törekszik és objektíven igyekszik megállapítani a tárgyalt művészet legjellemzőbb sajátosságait. Az összefoglaló cím romantikus hangzása után nem csodálkozhatunk azon, ha e tárgyilagosságot nagyon sok helyen meglehetősen szubjektív értékelés váltja fel, amely a szerzőt többször önellenmondásokba is kényszeríti. Az első tétel, amiből Hagen kiindul, a spanyol fajnak az északi germánsággal való szoros kapcsolata, amely szerinte sokkal erősebb, mint a latin népekkel fennálló faji összefüggés. Ezt az erős germán jelleget színezi az afrikai népekkel való szellemi összetartozás ténye, amit sokkal inkább hajlandó elismerni, semmint a francia — vagy olasz rokonságot. Ennek következtében az északi géniuszok legnagyobbját, Rembrandtot mindenképpen



rokon szellemnek kell feltüntetnie, de hogy ez a rokonság Rembrandt és Ribera között hasonlíthatatlanul nagyobb lenne, mint például Ribera és a hozzá közelálló olasz művészek közt — ez mégis kissé merész állítás. Épp így túlzás az is, hogy a spanyol művészet elsősorban szobrászi művészet, szobrászatban tudta magát igazán kifejezni és festészete is elsősorban akkor értékes, ha e szobrászi jelleget hangsúlyozza. Néhány oldallal később éppen Hagen hangsúlyozza, hogy a szobrászat mindig az építészettel kapcsolatban, vagy mint dekoratív művészet jelentős. Éppen a spanyol szobrászat nem mond le a festészet eszközeiről és színezést használ egy olyan korban, amikor az európai szobrászat a felületi polichromia kötöttsége alól már régen megszabadult. Hagen könyve is legnagyobb részben csak a spanyol festészetről szól. Az egyes nagy művészek szempontjából nézve: Zurbaran valóban roppant erősen hangsúlyozza a plasztikai értékeket és sajátosan spanyol festő, de nem állíthatjuk, hogy nagyobb jelentősége lenne, akár a spanyol, akár az európai művészet szempontjából, mint Velasqueznek, vagy Goyának, akik igazán nem tekinthetők túlzottan plasztikus festőknek és akiket Hagen könyvének második részében igen helyesen eleméz.

A bevezető résznek legsikerültebb oldalai a spanyol építészettel foglalkoznak. Nagyon helyesen látja a tektonikus érzék hiányát, a túltengő dekoráció mögött lappangó komor, diszharmonikus jelleget és amikor ezt a spanyol nép és föld adottságaival magyarázza, nagyon helyesen dolgoz fel irodalomból vett példákat is. Látszik, hogy ez a kérdés foglalkoztatta a legerősebben, legtöbb gondot ennek szentel és esetleges túlzásai

annál kevésbbé szembetűnők, mert e téren valóban úttörő munkát végzett. Tételeinek illusztrálására több nagyon érdekes és alig ismert festményt is felvonultat, amelyek kellő értékelését csak a kevésbé sikerült és kisméretű képmellékletek nehezítik meg.

A második, történelmi rész érthető módon sokkal kevesebb új megállapítást tartalmaz. Felfogása szerint a spanyol művészettörténet azonos a spanyol világnézet történetével, ezért történelmi keresztmetszetei nemcsak a képzőművészetek, hanem az irodalom és zene világából is veszik anyagukat. Nagyon érdekes fejtegetéseit, sajnos, itt is többször elhomályosítja az az erőszakolt elmélet, amelyet az első részben is kifogásolnunk kellett. Mivel a spanyol nép a latin népekkel szerinte fajilag nem rokon, nem is állhatnak fenn e népek művészetével szorosabb kapcsolatok. Ez készleti arra, hogy a kora középkorban, valamint a XVI. században tagadhatatlanul erős olasz befolyást mint nehezen tisztázható alig érintse, éppen úgy, mint ahogyan a gótikus festészet francia kapcsolataihoz alig szól hozzá. Eljárása annál feltűnőbb, mert a XV. század festőinek németalföldi kapcsolatait igen behatóan tárgyalja. A történelmi rész második felében finoman rajzolt és okosan felépített portrék a spanyol festészet nagyjairól kárpótolnak az első rész hiányaiért.

Hagen könyve érdekes és kétségtelenül értékes munka, amely csak a legkomolyabb kritikát igényli annál is inkább, mert hosszabb idő után az első és egyelőre belátható ideig az egyetlen tanulmány, amely a spanyol művészet fejlődését szellemtörténeti szempontból is feldolgozta.

*Zádor Anna.*

## THEODOR WIEGAND

(1864—1936.)

Az elmúlt év decemberében elragadta a halál az élők sorából az archaeologiai tudomány egyik legnagyobb vezéralakját, Wiegand Tivadart. Amikor 1936. májusában Rodenwaldtéék lichterfeldei kertjében egy verőfényes délután szemben ültem vele és tudományunk jövő problémáiról s a lelkében gyökeret vert aggodalmakról beszélgettünk, riadtan és megdöbbenve állapítottam meg, hogy a halál már bele van írva vonásaiba. Balsejtésemet a végzet hamar, nagyon is hamar igazolta.

Az elpusztíthatatlan élet- és akaraterejű férfi, kinek Berlin és az európai tudomány annyit köszönhet, ma már nincs közöttünk.

Ifjúi munkásságának első színhelye Athén volt, hol az archaikus Akropolis varázshatalmának sugallatában a poros-építészet szépségeibe és problémáiba ásta belé magát. Első alapvető nagy tudományos munkája ezeknek az éveknek a gyümölcse. Később múzeumi szolgálatba lépett és egész életkedvét és akaraterejét a berlini múzeum cél-tudatos és rendszeres fejlesztésére fordította.

Éppen azokban a nehéz években, mikor a magyar múzeumügy csak szárnyaszegetten vergődött, hozta létre legnagyobb szerű életművét, a világszerte egyedülálló építészeti múzeumot, mely középpontjában a pergamoni oltárral, az antik, főként hellenisztikus és római építészet fejlődését egész homlokzatok szemléltetésével tudja a múzeumlátogató számára eleven valósággá tenni. Ugyanezekre az évekre esik két legjelentősebb és legtöbbet támadott (mert ez mindig így van!) múzeumi vásárlása. Még a háború alatt sikerült a berlini múzeum számára biztosítania a tarentumi görög művészetnek egyedülálló remekét, a híres ülő istennőt, s alig ült el a rosszhiszemű és értelmetlen támadások csatazaja, Wiegand máris újabb merész elhatározással hívta ki a tudományos közvéleményt, amikor a Kr. e. 6. század elején fesledező attikai művészetnek eddig példátlan, büszke bizonyosságát, az első pillantásra tán meglepően és idegenszerűn ható álló istennőt megvásárolta. Ennek a két nagyszerű vásárlásnak vannak olyan magyar vonatkozásai, amiket talán még a szakkörök sem ismernek. Mindkét szobrot első ízben a budapesti Szépművészeti Múzeumnak ajánlották fel vételre, melynek azonban ezekben az időkben, a kulturális kishitűség mélypontján, sem



megfelelő anyagi eszközei, sem megfelelő bátorsága nem lehetett ily nagystílusú vételek merész lebonyolítására. A tarentumi ülő istennő történetének külön érdekessége, hogy a szobor lefűrészelt fejét már a háború kitörése, előtt, 1914. júniusában Párisban ajánlották fel vételre e sorok írójának akkor, amikor még senkinek sem volt fogalma arról, hogy minő nagyszerű műalkotáshoz tartozik.

Wiegand szervező zsenialitása nemcsak a múzeumügy páratlan lendületű fejlesztésében, hanem az általa mintaszerűn vezetett ásatásokban is ragyogóan megnyilatkozott. Priene, Magnesia, Miletos, Pergamon és Baalbek örökre összeforrottak Wiegand nevével, aki a hellenisztikus kultúrának nemcsak apostola, hanem modern alapvetője is lett. Wiegandban a magyar tudomány igaz barátját gyászolja. Nemcsak szóval, hanem tettekkel is bizonyosságot tett igaz barátságáról. Budapesten többször tartott előadást, a Konstantinápolyi Magyar Tudományos Intézet előadóestjeinek a háború éveiben nem egyszer volt vendége, Berlinben, mint múzeumigazgató és az Archaeologiai Intézet vezetője minden magyar kutatónak készséggel állott rendelkezésére, tragikus sorsú, nagy reményekre jogosító fiatal építészünket, Szalay Ákost pedig kitüntető bizalma a pergamoni ásatásokhoz hívta meg, hol az Arsenal és a Királyné palotája feltárásában és tudományos publikálásában is vezető szerephez juttatta.

Wiegandban mi nemcsak a múzeumügy bátor és lelkes harcosát, nemcsak a kiváló tudóst s a megalkuvást és meghátrálást nem ismerő, terveikhez és elhatározásához szívósan ragaszkodó embert, az igazságkeresés bajnokát, hanem az igaz és megértő, a magyar és német sorsközösséget a legmagyarabb értelemben átérző barátot veszítettük el. Emlékének minden fiatal magyar kutató lelkében oltárt kell emelni.

*Hekler Antal.*

**PAUL ARNDT**

(1865—1937.)

Arndt Pál halála napján a budapesti Szépművészeti Múzeumnak a homlokzatára is ki kellett volna tűzni a fekete lobogót, aminthogy kitűzték azt a kopenhágai Glyptotek Ny Carlsberg oromzatára is. Ennek a két múzeumnak az antik gyűjteménye volt az, melynek megalapítását és fejlesztését valósággal szívügyének tekintette. A budapesti antik plasztikai gyűjteményt 1910-ben, a nagyszerű terrakotta-gyűjteményt pedig 1914-ben Arndttól vásárolta meg a Szépművészeti Múzeum, Majovszky Pál lelkes és megértő támogatásával. Ez a két gyűjtemény európai viszonylatban kisméretű ugyan, de belső értékben nem marad el. Minden darabján érezhető, hogy finom ízlésű és nagytudású gyűjtőszenvedély áll mögötte. Tulajdonképpen egy fejedelmi méretű gyűjtőszenvedély lakozott Arndtban, aki csak az idők súlya alatt vált meg időnként nagy gondossággal megszerzett tárgyaitól.

Azáltal, hogy állandóan rajtatartotta szemét a műkereskedői forgalom érverésén és szüntelen utazgatással járta be a világot, lett Arndt az antik plasztika egyik legnagyobb ismerője és a valóság kérdésének európai elismert, első szakértője. Az ő fáradhatatlan tevékenységének köszöni a mai archaeologiai tudomány az antik plasztikai emléksanyag ismeretének három legnagyobb tárházát, a Bruckmann kiadásában megjelenő: *Denkmäler der griechischen und römischen Skulptur*, a *Griechische und römische Porträts* és a *Photographische Einzelaufnahmen* című, ma már több mint 6000 táblát és fényképet kitevő sorozatokat.

Arndtban, aki a kutatók számára tudásának minden rejtett kincsét hozzáférhetővé tette, aki az alacsony önzést és féltékenységet, mai tudományos életünknek ezeket a kóros elváltozásait nem ösmerte, a magyar tudomány és múzeumügy lelkes és pótolhatatlan támogatóját veszítettük el. Aki egyszer a magyar múzeumügy történetét meg fogja írni, annak Arndt szerepéről is meleg szavakkal kell megemlékezni.

*Hekler Antal.*



## SZMRECSÁNYI MIKLÓS

(1854–1936.)

Vannak tudósok, akiknek számára a tudomány csak az agytekervények mechanikus foglalkoztatását jelenti, de vannak viszont olyanok is, akiknek számára a kutatás, a megismerés szívügyé magasztosul, akiknél minden tudás a szeretet melegében érik kalásszá. Ezeknek, az érzésem szerint emberileg nemesebb tudósoknak a sorába tartozott Szmrecsányi Miklós, Egernek és a magyar művészeti ügynek egyik legnagyobb fia.

Szmrecsányi Miklós életpályája azokban az években, amikor a minisztériumban szolgált, a magyar kultúra egész égboltja fölött ívelődött, de azt hiszem, már ezekben az években is áldozatkész tetterejének és lelkeségének Eger városa volt a sugalmazója. Amikor a közéleti szerepléstől visszavonult, ennek a városnak szentelte minden idejét. Fáradhatatlan buzgalommal kutatta át a levéltárakat, gyűjtötte az adatokat és tanulmányozta az emlékeket, úgy hogy általa Eger, Eszterházy Károly pompás barokk városa, új feltámadását ünnepelte. Ezekben az években egymásután jelentek meg Eger városépítészetére és művészettörténetére vonatkozó alapvető cikkei, melyek révén a magyar barokk kultúrának egyik legragyogóbb fejezete íródott bele mindenkorra a magyar művelődés történetébe. Átfogó és lendületes munkásságának szép emléket állított a kegyelet, amikor halála után Kapossy János és Radisics Elemér szerkesztésében Eger művészetéről írott tanulmányait egy kötetben tették közzé. Ezt a kötetet mindenkinek el kell olvasnia. Nemcsak a barokk művészet megértésére, hanem hazai földünk művészeti emlékeinek szeretetére és megbecsülésére is nevelnek Szmrecsányi írásai. Féltve őrködött Egernek minden régi köve fölött. A műemlékvédelemnek minden cím nélküli, de legbuzgóbb apostola volt.

S amikor a melegszívű embert, a hű barátot, minden jó ügy lelkes támogatóját megkönnyezzük, fájón döbben elénk a nagy kérdés, mikor támadnak a magyar művészeti kultúrának újra ilyen apostolai?

*Hekler Antal.*

**Dr. BUDAY ÁRPÁD**

(1879—1937.)

A magyar régiségtudománynak ismét gyásza van. 1937. április 7-én meghalt Buday Árpád, a Ferencz József Tudományegyetem ny. r. tanára, a magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat választmányi, a Német Birodalmi Régészeti Intézet és az Osztrák Régészeti Társaság levelező tagja.

Tudományos pályafutását, mint Pósta Béla kolozsvári iskolájának első tanítványa, mint az egyetemi régészeti és érmészeti intézet és a vele kapcsolatban lévő Erdélyi Múzeum Régiségtárának első tisztviselője kezdte. A régiségtudomány iránti megértő és áldozatos szeretetet azonban a nagyenyedi Bethlen-kollégiumból vitte magával, ahol minden szépért lelkesedő fiatal lelke Erdély gazdag történelmi multjának emlékeit becsülni és megérteni tanulta. Pósta Béla irányította őt a régiségtudomány hajlamainak megfelelő területére: a római felirattanra és a provinciális római régészetre, amely téren sok maradandót alkotott.

A Fratres Arvales Collegiumának szervezetével és történetével foglalkozó első dolgozata már erősen érezte azokat a hatásokat, amelyeket a felirattan terén az általa is frequentált akkori bécsi iskola jelentett. Ezzel magyarázható meg az a törekvése is, hogy az akkor még nagyon elmaradt vidéki múzeumok vezetőinek kezébe olyan kézikönyvet akart adni, amely eligazíthatta őket a felirattan minden kérdésében. Ebben a munkában, habár az tisztán kézikönyvnek készült, egyes fejezetek magukban is tudományos értéket jelentenek máig is és ma is ez az egyetlen ilyenirányú magyar nyelvű munka.

Munkásságának legjelentősebb része azonban az erdélyi limes-kutatások területére esik. Előkészületül elsőként járta be a németországi limes egész vonalát és az erről szóló beszámolója az első összefoglaló munka arról a nagy munkáról, amelynek folyton gyarapodó kötetei a tudományos alaposságnak maradandó alkotásai s amelynek újabban megjelent köteteit mindig a legnagyobb szeretettel forgatta.

A meszesi és a bácskai sáncok tüzetes átvizsgálásával ezekre a területekre irányította a szakemberek figyelmét s állításait, lelkiismeretes pontossággal véghezvitt megfigyeléseit mai napig sem cáfolta meg teljes felkészültséggel senki.



Porolissumi, kolozsvár-kistarcsai, csáki-igorbói, magyarozsdi ásatásai, szolnok-dobokai kutatásai alapján állapította meg, hogy a rómaiak Dáciát nem az aranyért, hanem a dákok elleni védekezés céljából, fokozatosan hódították meg, amit a tartományok szerinti felosztás is igazol.

Dáciai kutatásait az imperiumváltás miatt nem fejezhette be, de Erdélyből száműzve is folytatta addig gyűjtött provinciális anyagának feldolgozását. Élete végéig foglalkoztatta a halotti lakomás síremlékek és az ú. n. trák lovasisten-ábrázolásos emlékek problémája. Ez utóbbi dolgozatainak eredményeit a kritika tetszetősnek, eredetieknek, de nem mindenben igazoltaknak fogadta el. Pedig ez a problémakör s a mysteriumos vallások tárgyköre annyira hozzánőtt a lelkéhez, hogy utolsó görögországi tanulmányútján is ezekkel az emlékekkel foglalkozott, de gyűjtött anyagát már nem dolgozhatta fel.

Az elmondottakból is látszik, hogy Buday Árpád teljes felkészültségével provinciális római régész volt, aki Erdélyből történt kiköltözése után, olyan helyen volt kénytelen egy újonnan szervezett intézetet vezetni, ahol szaktudományának egyetlen emléke sem található. És éppen itt látszott meg rajta a legjobban, hogy Pósta Béla tanítványa. Azonnal felismerte a tennivalókat s míg ő élete végéig megmaradt annak, aminek indult, intézetét — a Kolozsvárról hozott tradíció szerint életre keltett folyóiratával együtt — az Alföld régészeti kutatásának szolgálatába állítva, megtalálta azt az utat, amellyel hasznos szolgálatot tehet a magyar régészeti kutatások ügyének.

Elmúlása súlyos vesztesége tudományunknak.

B.

## BELLA LAJOS

(1850—1937.)

Egy forró nyári napon eltávozott közülünk Bella Lajos, a magyar régészeti kutatások egyik lelkes, szorgalmas úttörője. Egyike volt azoknak, akik nem hivatásszerűen, de annál több szívvel járták be azt a magyar földet, amely olyan gazdag kincsestára a történelmi emlékeknek. Mint vidéki középiskolai tanár, lángoló lélekkel oltogatta növendékei lelkébe a honi föld szeretetét, szabad óráiban pedig ennek a földnek a titkaival akart megismerkedni. Szellemi adottsága, józan logikája, nagyszerű szeme a legnagyobb teljesítményekre is képessé tették volna, ha körülményei meg nem akadályozzák abban, hogy ismereteit megfelelően kiegészíthesse. Irodalmi munkássága is ezekről a képességekről tesz tanúságot és nem az ő hibája, ha az nem mutatkozik minden vonásában időtállóan.

*T. F.*



# ARCHÆOLOGIAI ÉRTESÍTŐ

## ARCHÆOLOGISCHER ANZEIGER

NEUE FOLGE, BAND L.

(1937)

### INHALT.

	Seite
HOFFMANN, EDITH: Beiträge zur alten ungarischen Tafelmalerei .....	177
PERSSON, AXELL: L'activité suédoise en Grèce au point de vue archéologique	190
OROSZLÁN, ZOLTÁN: Votivreliefs der Terrakotten-Sammlung des Museums der Bildenden Künste in Budapest .....	205
HEKLER, A.: Römischer Jünglingskopf von einem Grabmal aus Athen ....	212
HEKLER, A.: Römische Steindenkmäler in Kethely (Mannersdorf) .....	213
ERDÉLYI, GIZELLA: Die Glasbüste des Kaisers Lucius Verus .....	213
NAGY, LUDWIG: Inschriftliche Steindenkmäler aus Szentendre mit Beziehun- gen zu Aquincum .....	215
SCHÜLLER, HILDE: Zur Ornamentik des Goldschatzes von Nagyszentmiklós	217
YBL, ERVIN v.: Ein unbekanntes Gemälde von Girolamo da Santacroce ....	227

### KLEINERE MITTEILUNGEN.

GALLUS, SÁNDOR: Einige neue Paläolithfundstellen Ungarns .....	229
PATAY, P. v.: Zur Frage des Paläolithikums von Korlát .....	229
ROSKA, MARTIN v.: Beiträge zu der Bronzezeit Siebenbürgens .....	230
SKUTIL, J.: Drei ungarische prähistorische Funde in dem Mährischen Landes- museum in Brünn .....	231
PÁLINKÁS, LÁSZLÓ: Ein Streufund aus der Landnahmezeit in Tiszabő ....	231
HÖLLRIGL, J.: Die älteste mit Glasur versehene Keramik des ungarischen Mittelalters .....	232
DOBROVITS, ALADÁR: Harpokrates Bronzestatuetten in Budapest .....	232

## BUCHBESPRECHUNGEN.

	Seite
JENŐ HILLEBRAND: Der Stand der Erforschung der älteren Steinzeit in Ungarn ( <i>Gallus</i> ) .....	158
FERENC v. TOMPA: 25 Jahre Urgeschichtsforschung in Ungarn 1912—1936 ( <i>Banner</i> ) .....	159
RICHARD PITTIONI: Urgeschichte ( <i>Gallus</i> ) .....	161
EDUARD STURMS: Die ältere Bronzezeit im Ostbaltikum ( <i>Gallus</i> ) .....	163
A. GRAF: Übersicht der antiken Geographie von Pannonien ( <i>Erdélyi</i> ) .....	164
GYÖRGY JUHÁSZ: Die Sigillaten von Brigetio ( <i>Erdélyi</i> ) .....	165
OSKAR FRANK LEONARD HAGEN: Patterns and principles of Spanish Art ( <i>Zádor</i> )	166
*	
THEODOR WIEGAND † ( <i>Hekler</i> ) .....	168
PAUL ARNDT † ( <i>Hekler</i> ) .....	170
SZMRECSÁNYI MIKLÓS † ( <i>Hekler</i> ) .....	171
BUDAY ÁRPÁD † ( <i>Banner</i> ) .....	172
BELLA LAJOS † ( <i>T. F.</i> ) .....	174

Alle für den *Archaeologiai Értesítő* bestimmte Zusendungen wolle man an den Herausgeber **Prof. A. Hekler, Budapest, II., Pálffy-tér 5.** richten.



## BEITRÄGE ZUR ALTEN UNGARISCHEN TAFELMALEREI.

Das häufige Kopieren deutscher Stiche auf ungarischen Altären, haben schon ältere Kunsthistoriker, so vor allem Imre Henszlmann<sup>1</sup> bemerkt. Der fein analysierende Geist und das sichere Auge Henszlmanns vertieften sich objektiv in die Untersuchung unserer Kunstdenkmäler, die er mit europäischer Orientierung mit fremdem Kunstgut verglich. So taten auch andere,<sup>2</sup> indem sie ihre Wahrnehmungen ohne Beschönigung erschlossen. Was gibt es denn aber auch an einer wissenschaftlichen Wahrheit zu beschönigen und zu verschweigen? Die Wahrheit ist nicht schön und nicht hässlich — es muss einfach gerechnet werden mit ihr. Denn worum handelt es sich selbst im schlimmsten Fall? Darum, dass man eine Menge unbedeutende Stücke aus dem ernstlich in Frage kommenden ungarländischen Material ausscheiden muss und dadurch ein klareres Bild von dem Übriggebliebenen gewinnt. Das Auseinanderscheiden der Originalwerke und der Kopien muss dringend durchgeführt werden, da beide ganz verschieden zu beurteilen sind. Wir müssen endlich ins Reine kommen damit, was wir unser Eigen nennen dürfen. Es ist unhaltbar, in Ermangelung von Kenntnissen, eine Menge, aus dem Standpunkt der ganzen europäischen Kunstgeschichte hochwichtigen Kompositionen, in dem nai-

ven Glauben, sie rührten von einem Ungarn her, herablassend zu beloben. Und sich im vorhinein gegen einen solchen Fall verteidigend zu erklären, die Frage der Originalität wäre durchaus gleichgültig.

Das Ergebnis der durchgeführten Ausmusterung aber wird nicht auf unsere Armut hinweisen, sondern wird das Niveau unserer Malerei bedeutend heben, es von dem fremden Ballast befreiend. Ein wertvoll Weniges bedeutet von allem mehr, als das Zuviel; eine Auswahl mehr, als ein Gemisch, in welchem das Mittelmässige und Schlechte das Vorzügliche, ja sogar das bloss Gute der Zahl nach übertrifft. Unsere hervorragenden Kunstdenkmäler sind selbstverständlich — Originale.

Um die herrschende Wirrnis zu zerstreuen, habe ich sämtliche kleinere und grössere Übernahmen und Kopien, welche ich<sup>3</sup> oder andere<sup>4</sup> im Laufe der Zeit festgestellt haben, in einem Verzeichnis zusammengestellt. Nicht als ob ich der Meinung wäre, hiemit die wichtigsten Fragen der alten Kunst in Ungarn gelöst zu haben, sondern weil ihre Kenntnis die Grundlage zu jeder ernsteren

<sup>1</sup> Henszlmann I. *Löcsének régiségei*. Budapest. 1878.

<sup>2</sup> *Myškowsky V.* *Bártfa középkori műemlékei*. Budapest. 1879. — *Divald K.* *A bártfai Szent Egyed templom*. *Archaeologiai Értesítő*. 1917. — *Divald K.* *Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai*. Budapest. 1908. — *Divald K.* *A héthársi Szent Márton templom*. Budapest. 1913.

<sup>3</sup> *E. Hoffmann.* Die Verwendung von Stichen im Kunstbetrieb Ungarns; und Über Altäre aus Ungarn im 15. und 16. Jahrhundert. *Der Kunstkennner*. 1931. S. 66—71. und 162—169.; und *A régi magyarországi festészet nürnbergi kapcsolatai*. *A Gróf Klebelsberg Kuno Magyar Történet Kutató Intézet Évkönyve*. 1933. S. 59—64.

<sup>4</sup> *B. Daun.* Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn. Leipzig. 1903. — *V. Roth.* Siebenbürgische Altäre. Strassburg. 1916. und *Die deutsche Kunst in Siebenbürgen*. 1934. — *M. Lehrs.* Geschichte und kritischer Katalog der deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiche im XV. Jahrhundert. V. Wien. 1925.

wissenschaftlichen Forschung bildet und in vielen Fällen auch vor wertloser Schöngestei schützt. Diesem Verzeichnis möchte ich einige Worte über elementare prinzipielle Fragen beifügen, deren Klärung mir für unvermeidlich erschien.

Wir wissen alle sehr wohl, dass es in früheren Zeiten allgemeiner Brauch war, aus Arbeiten fremder Künstler zu schöpfen. Im Mittelalter war die Frage des Eigenrechtes noch nicht geklärt, sie war noch garnicht aufgetaucht. Das Kunstgut war freies Raubgebiet, es hing nur von der Selbstachtung eines Künstlers ab, ob er Neues sagen, oder sich mit Kopieren begnügen will. Dürer-Kopien waren es, die die Frage der Unschicklichkeit und Geistlosigkeit solcher Streifzüge durch fremdes Gut, zum erstenmal aufwarfen.

Auch Rembrandt beugte sich häufig zu fremden Quellen nieder, doch er übernahm bloss das rohe Motiv, saugte es restlos in sich auf und hob es empor zur Rembrandtischen Welt. Bei ihm bedeutet das Entleihen die köstlichste Neuschöpfung. Als der nordische Geist Dürers Andrea del Sarto und Carpaccio gefangen nahm, entlehnten sie ihm einige Figuren, einige Motive, doch verarbeiteten sie dieselben weniger, als Rembrandt; sie leuchteten aus ihren Bildern unverkennlich hervor. Andrea del Sarto zog sich eben wegen diesen Entlehnungen die Missbilligung seiner heiklen Zeitgenossen zu, sie warfen ihm das Sinken seiner Erfindungsgabe vor.

Es handelt sich also darum, wieviel Selbständiges der Künstler dem Entleihen zuzufügen hat. Ich meine natürlich nicht die Zahl der den Kompositionen angeklebten Figuren, sondern das Eigenwertige, was er zu sagen hat.

Vor allem müssen wir also mit der Rolle der Invention und der der Ausführung ins Reine kommen, unter Invention das Thema, die Komposition, die einzelnen Figuren verstehend, d. h.

die Vorstellung des ganzen Werkes. Es können kaum Meinungsverschiedenheiten darüber gelten, ob die entscheidende Rolle der so umschriebenen Invention zufällt. Alles, was der schöpferischen Kraft des Künstlers entspringt, kommt in der Invention zum Ausdruck. In der Invention drückt sich der Geist des ganzen Werkes aus, hier entscheidet es sich, ob jemand eine so ekstatische und mystische Seele hat, wie Grünewald, so lyrisch und lieb ist, wie Altdorfer oder so dramatisch, wie Dürer. Darin und nur darin erschliesst sich das Seelenwesen eines Künstlers; Farbe, Licht, etc. ist damit verbunden und folgt daraus. Was darüber hinausgeht, die Ausführung, wirft eher auf sein handwerkliches Wissen Licht.

Das Kopieren eines Gemäldes oder eines Stiches zählte nie als schöpferische Arbeit und es gewinnt nur dann an ernster Wichtigkeit, wenn das Original verloren ging. Sei eine Kopie, dessen Original bekannt ist, aus handwerklichem Standpunkt noch so hochwertig, wird sie nie ein historisches Gewicht haben und es ist undenkbar, dass irgendwelches Volk es den bedeutenden Denkmälern seiner Kunst anreihe. Kopien zählen selbst dann nicht, wenn sie ein ausgezeichneter Künstler gemacht hat. Sie können interessant sein als kunsthistorische Curiosa, indem sie darauf hinweisen, wie ein Künstler, den anderen kopierend, seine Eigenart in der Arbeit zum Ausdruck bringt, sie können ein Licht auf die tieferen Gründe seines Stilwechsels werfen, doch die Kopie selbst, kann nicht als Stufe des schöpferischen Entwicklungsganges eines Künstlers behandelt werden. Weder in dem Lebenswerke eines Künstlers, noch in der Kunst eines Volkes können Gelegenheitskopien entscheidend in Betracht gezogen werden.

Eigentümlicherweise hat zum Beispiel auch Jörg Breu in seinem Jugendwerk, dem Melker Altar, den populären Stich



Schongauers, die Flucht nach Ägypten kopiert. Aber am ganzen Altar und überhaupt im ganzen Oeuvre Breus ist das der einzige Fall für Entlehnung; auch zählt es nicht zu seinen bedeutenden Werken.

Zwischen Motiventlehnung und Kopie liegt eine Welt.

Versuchen wir nun das Licht unserer Erkenntnis auf ein konkretes Beispiel zu werfen, und fassen wir den Christi Geburt-Altar in Bartfeld ins Auge, von dessen zwölf Bildern neun nach Schongauerischen Stichen kopiert sind. (Abb. 1—2.) Mit ein wenig Selbsttrug, pflegt man in diesem und in ähnlichen Fällen zu sagen, der Künstler hätte den Stich mit voller Wahrung seiner Selbständigkeit benützt.<sup>1</sup> Als wenn Veränderungen vorgenommen worden wären, die den Kopiencharakter des Werkes beseitigten. Bei objektiver Betrachtung müssen wir aber gestehen, dass die Stiche Schongauers auf dem Bartfelder Altar sozusagen sklavisch übernommen sind; nur mussten den Stichen Schongauers rechts und links zwei-drei Figuren beigegeben werden, oder sie mussten in die Breite gezogen werden, da die Tafeln breiteren Formats waren, als die Stiche. Ausserdem wurde der Palmenbaum zu einer Baumkrone umgewandelt, und derlei Kleinigkeiten noch mehr. Anderswo, z. B. in Birtihalm, wurden gerade umgekehrt, ein-zwei Figuren weggelassen, die Mehrzahl der Bäume fehlt, da die Landschaft den Künstler weniger interessierte. Es wäre eine Selbsttäuschung wegen solchen unbedeutenden Veränderungen sich einreden zu wollen, die Malereien wären keine Kopien, sondern freie künstlerische Leistungen des Künstlers. Ist es nicht eine übertriebene Geringschätzung unserer eigenen Kunst, uns dermassen an fremde Brocken zu klammern? Wir müssen endlich einsehen, dass von den zwölf

Bildern des Bartfelder Altares nur drei zwischen unseren wichtigen Kunstdenkmälern behandelt werden können, so einwandfrei die übrigen vom handwerklichen Standpunkt auch sein mögen.

Wie weit entfernt steht die ringende und schöpferische Seele des wirklichen Künstlers von der eines mittelmässigen Talentes, der aus Stichen zweier oder dreier Meister die Figuren seiner Kompositionen zusammensucht, um sie dann sorgfältig zusammenzufügen, wie z. B. der Meister des Altares von Siebenlinden, der Werke von Wolf Traut und Dürer, Dürer und Altdorfer (Abb. 3—5.), Dürer und Springinklee (Abb. 6—8.) zu einem neuen Ganzen zusammenknetet. Ein Handwerker, dessen Wirksamkeit in höherem Sinne eher in das Bereich der Kulturgeschichte gehört, als in das der Kunstgeschichte. Die gewonnenen Tatsachen haben ein Interesse vom Standpunkt der deutschen Kunstgeschichte, weil daraus die grosse Verbreitung der deutschen Stiche erhellt; bieten auch interessante Beiträge zu unserer Kulturgeschichte, da sie uns pünktliche Aufklärungen geben über die übliche Arbeitsweise in unseren Malerwerkstätten, und den zur Verfügung stehenden Hilfsmitteln etc., doch hat all-dies mit den höheren Bestrebungen, den Problemen der Kunst in Ungarn nur so viel zu tun, dass die importierten Stiche sehr wichtige Vermittler der europäischen Strömungen waren.

Auch der Meister MS übernimmt von Dürer einen oder den anderen Kopf und eine einzige ganze Figur (Abb. 9—10.); doch diese Figur wird dermassen durch die Merkmale seines eigenen Stiles durchtränkt, dass das Dürerische Element darin kaum mehr zu finden ist. Ebenso übernimmt der Meister des Neusohler Sankt Barbara Altares die Dürerische Architektur. Doch ist dies kein Kopieren, nur die Huldigung eines ausgezeichneten Künstlers vor dem Genie. Motiventlehnung, sonst nichts. Auch

<sup>1</sup> *Genthon I., A régi magyar festőművészet. Vác. 1932. S. 79. 80.*

auf dem Altar von Jezernyice<sup>1</sup> ist die Altdorferische Architektur bloss als Motiv übernommen; obwohl das schon eine bedeutend geringere Arbeit ist, als die beiden anderen.

Die Klärung der Ursprünglichkeit ist schon deswegen wichtig, weil wir durch das eventuelle pünktliche Datum des Stiches häufig die Entstehungszeit unserer Altäre näher bestimmen können. Das wichtigste Beispiel für das Korrigieren der Jahreszahl bietet der Altar von Neusohl, dessen angebliches Datum von 1502 durch die Anwendung der architektonischen Motive aus dem Dürerschen Marienleben, — wie ich es anderwärts ausführlich bewiesen habe<sup>2</sup> — um sieben Jahre vorwärts geschoben wurde. Hiedurch fügte sich der Altar in die natürliche Folge der Entwicklung ein. Früher vertrat er wegen der falsch gelesenen Jahreszahl<sup>3</sup> in Ungarn den Donaustil in einer Zeit, wo er sozusagen noch garnicht ausgebildet war, und startete wie ein unverständliches Fönomen auf den Forscher; jetzt stellt ihn sein Datum 1509 an seinen ihm gebührenden Platz. Er ist nicht der erste und nicht der letzte unserer Altäre diesen Stils, aber jedenfalls eines unserer wichtigsten Kunstdenkmale.

Auch der früher um 1513 angesetzte Altar von Siebenlinden<sup>4</sup> rückte um mindestens fünf Jahre vorwärts, da sich zwischen seinen Malereien die Nachahmungen eines Wolf Trautschen Holzschnittes von 1516, und eines Springinkleeschen Holzschnittes aus einem Nürnberger Druckwerk<sup>5</sup> von 1518 fan-

den. Diese Jahreszahl-Korrektur ist auch eben wegen der Verbreitung des Donau-stiles wichtig, da auf dem Altar auch Altdorfersche Holzschnitte kopiert sind.

Ebenso müssen wir auch die Jahreszahl des Haupt-Altäres von Jánosrét korrigieren. Der Altar ist angeblich 1473 datiert,<sup>6</sup> und die bezügliche Literatur nennt als seine bedeutendsten Bilder den Ölberg und den Kalvarienberg. Letzteres ist aber wieder nur eine Kopie nach einem sehr schönen kleinen Stich Schongauers. (Abb. 11—13.) Da Schongauersche Kopien in Deutschland bloss seit 1476 nachzuweisen waren, schien diese Jahreszahl schon von Beginn sehr fraglich. Wäre sie auf dem Altar tatsächlich zu lesen, hätten wir dadurch einen sehr wichtigen Beitrag zu der Datierung dieses betreffs der Entstehungszeit am meisten umstrittenen Schongauerschen Blattes. Manche zählen es zu seinen frühesten Blättern, andere zu seinen späten. Seine frühe Anwendung auf einem ungarischen Altar, würde nicht nur die Entstehungszeit dieses Blattes entscheiden, sondern würde darauf hinweisen, dass die graphische Wirksamkeit des Künstlers schon 1473 — oder noch früher — also mit der malerischen gleichzeitig begann. Sein frühestes Gemälde, die Maria im Rosenhag (Kolmar), trägt die Jahreszahl 1473. Alldies würde stimmen, wenn der Altar tatsächlich datiert wäre, aber — er ist es eben nicht. Und so haben wir freie Hand, ihn einige Jahre vorwärts zu schieben.

Die je pünktlichere Datierung der Altäre ist keine nebensächliche Aufgabe und es ist keine Kleinkrämerei, wenn

<sup>1</sup> Hoffmann E. A régi magyarországi festészet nürnbergi kapcsolatai. S. 61.

<sup>2</sup> Hoffmann E. A régi magyarországi festészet nürnbergi kapcsolatai. 1933. S. 59—61.

<sup>3</sup> Richtig gelesen von Csánky D. A besztercebányai Szent Borbála-oltár dátuma. Magyar Művészet. 1936. S. 315—316.

<sup>4</sup> Divald K. A héthársi Szent Márton templom. S. 16. und Genthon I., Op. cit. S. 116.

<sup>5</sup> Hortulus animae. Nürnberg 1518, bei Friedrich Peypus, mit Springinkleeschen Holzschnitten.

Neue Ausgaben 1519, 1520. Wenn z. B. die spätere Ausgabe benützt wurde, so könnte die »Annahme der Bewohner von Siebenlinden, der Altar stamme aus dem Jahre 1526« (Divald), eventuell gerechtfertigt sein.

<sup>6</sup> Gerevich T. A régi magyar festészet a primási képtárban. Az Ujság 1916. 14. Juli und Genthon I. Op. cit. S. 56.



wir uns damit befassen. Fünf, sieben oder noch mehr Jahre sind keine Kleinigkeit eben in diesen Zeiten, wo die Kunst binnen einigen Jahren eine so grosse Wandlung durchmachte. Und wir, die wir am Anfang der Forschungen sind, müssen alles aufbieten um zu sicheren Anhaltspunkten zu gelangen.

Nicht bloss um ein paar Jahre, sondern gleich um ein halbes Jahrhundert wurde dank eines jüngsten Fundes<sup>1</sup> der Englische Gruss des Museums in Kaschau heraufgerückt, da das Bild, wie es sich herausstellte, nach dem entsprechenden Blatt der Heidelberger Biblia Pauperum kopiert ist. Dieser Umstand ändert die angenommene Jahreszahl 1400<sup>2</sup> auf einen Zeitpunkt um die Mitte des 15. Jahrhunderts.

Aus dem beigelegten Verzeichnis ist zu ersehen, dass die Kopien ausschliesslich nach deutschen graphischen Werken verfertigt wurden. Im 15. Jahrhundert ist die Gegend, die die Stiche lieferte, nicht genau zu bezeichnen. Es sind hauptsächlich oberrheinische, mittelhheinische, westsüddeutsche und niederländische Werke verbreitet, welche teils durch die Kaufmannschaft, teils durch die Aachenfaher heimgebracht sein könnten. Von diesen Künstlern übten zwei einen bedeutenden Einfluss aus: der Meister ES und Martin Schongauer. Kopien nach dem Meister E S finden wir ausser in Codices, auf dem Altar in Bakabánya und dem Altar in Jánosrét; die Entlehnungen nach Schongauer sind zahlreich, wir finden ihn auf einunddreissig Bildern von dreizehn Altären. (Abb. 14—15.)

Am Anfang des 16-ten Jahrhunderts änderte sich die Lage insofern, dass wir nun drei bestimmte Kreise ziehen können, aus denen die Stiche importiert wurden. Die erste Hauptgegend ist

Nürnberg. Starke wirtschaftliche und politische Verbindungen knüpften die Beziehungen mit Nürnberg so eng, dass auch die kulturellen Folgen nicht ausbleiben konnten. In diesen Zeiten überschütteten Dürerische Blätter das Land: siebenundachtzig Bilder von dreiundzwanzig Denkmälern zeigen seinen stärkeren oder schwächeren Einfluss. Ausser ihm ist der gesuchteste und am meisten kopierte Künstler H. L. Schaufelein,<sup>3</sup> ihn findet man auf dreiundzwanzig Bildern von fünf Altären. Sebald Beham kommt nur auf drei Bildern des Radler Altars vor, H. Springinklee und W. Traut nur auf dem Altar von Siebenlinden. Veit Stoss nur auf dem Altar von Leutschau.

Der zweite Kreis ist der der Donauschule. Vorderhand kommt nur Altdorfer in Betracht, Entlehnungen sind auf sechs Bildern von drei Altären zu vermerken.

Als dritter wäre L. Cranach zu nennen, nach dem sieben Holzschnitte auf dem Altar von Leutschau kopiert sind. Die aus Garamszentbenedek stammenden Tafeln in Esztergom sind irrtümlich<sup>4</sup> mit Cranach in Verbindung gebracht worden.

Daraus ist zu ersehen, dass in früheren Zeiten merkwürdigerweise Westdeutschland, später Ostdeutschland das nötige Material lieferte. Und wären noch einmal so viel Altäre übriggeblieben, die Lage wäre dieselbe. Man kann kein einziges Beispiel dafür anführen, dass italienische Stiche in Ungarn kopiert worden wären, selbst dann nicht, wenn die Miniaturen herbeigezogen werden. Sei es Pressburg, Kroatien<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Speculum passionis domini nostri Ihesu Christi, Nürnberg, bei Ulrich Pinder, 1507. Neue Ausgabe bei Fr. Peypus, 1519. Wahrscheinlich wurde auch hier die spätere Ausgabe benützt.

<sup>4</sup> Gerevich T. Az Ujság 1916. und Esztergomi múkincsek. Primás Album. 1928. S. 214.

<sup>5</sup> Die Handschriften des Agramer Bischofs Osvald Thüz und die des Georgius, Abtes von Topuszkó und Bischofs von Risano. Das in der Agra-

<sup>1</sup> Csánky M. Az első metszetátvétel a régi magyar festészetben. Nemzeti Ujság 1936. 8. Nov.

<sup>2</sup> Genthon I. Op. cit. S. 28.

oder Buda, — ich denke an das Brevier des Probstes Kálmáncsehy — man stösst immer wieder nur auf Blätter von dem Meister E S, dem Meister der Spielkarten, dem Meister der Berliner Passion, dem Meister P W, dem Meister I A von Zwolle, dem Meister des Hausbuches, von I. van Meckenem und endlich M. Schongauer.<sup>1</sup> Kálmáncsehy's Brevier ist hier mit besonderem Nachdruck zu erwähnen, weil der Besteller die italienische Kunst aufrichtig liebte und weil die Handschrift in der Werkstatt von Buda entstand, in der der italienische Geschmack herrschte. Und doch finden sich darin nur Kopien nach dem Meister E S.! Die Werkstätten waren eben nur mit deutschen Stichen versehen.

Für diese Tatsache können mehrere Erklärungen gegeben werden. Erstens boten die deutschen Stiche ein viel entsprechenderes Material zum Kopieren, als die italienischen; meistens gleich volle Serien und so waren alle Kompositionen des Altares auf einen Griff zur Hand. Ausserdem ist in deutschen Stichen viel mehr Erzählung, als in italienischen, und somit sind sie zur populären Verwendung viel geeigneter. Das mächtige Pathos der Mantegnaschen

Stiche würde die Wände einer ungarischen Kirche gesprengt haben. Selbst in Deutschland, wo man Mantegna öfters kopierte, hat man ihn eher bei monumentalen Aufgaben und Glasmalereien verwendet.

Die zweite Erklärung wäre, dass die wirtschaftlichen Verbindungen mit Deutschland viel lebhafter waren, als mit Italien, sie erstreckten sich jedenfalls auf ein viel grösseres Gebiet, da sich die italienischen Beziehungen wesentlich auf Buda konzentrierten und auf einige Höfe der hohen Geistlichkeit.

Endlich: unsere Denkmäler stammen zum grossen Teil aus den Gegenden deutscher Mundart, für welche die Verbindungen mit dem deutschen Reich — weit über politische und wirtschaftliche Beziehungen hinaus — einen persönlichen und verwandschaftlichen, viel natürlicheren Charakter hatten. Selbst für die Ungarn, die mit den Deutschen zusammen auf diesen Gebieten lebten und künstlerisch unter ihrem Einfluss standen. Dem Volke stand das Produkt der deutschen Kunst viel näher, als das Italienische.

Neuester Zeit werden häufig Versuche gemacht, um aus diesen Kopien nach Stichen gewisse Folgerungen auf die ungarische Volksseele, im Gegensatz zu der deutschen Psyche zu ziehen, als ob in dem Unterschied zwischen dem Original und der Kopie allgemeingültige Charakterzüge der ungarischen Seele zum Ausdruck kämen. Über den Meister der Altarflügel von Garamszentbenedek lesen wir z. B., er habe an dem deutschen Vorbild (Dürer) Veränderungen vorgenommen, «die dem allgemeinen Charakter der alten ungarischen Malerei entsprechend, das Wesentliche hervorheben, die Darstellung mehr konzentrieren, einfacher, verständlicher gestalten, die für den ungarischen Geist lästigen Kleinlichkeiten beseitigen, die störenden Ecken abrunden, und den angenehmen Eindruck auch durch die ma-

mer Diözese liegende Topuszkó ist nicht identisch mit Tapolca, welches in Transdanubien, unweit Keszthely liegt, wie C. Divald irrtümlich schreibt (Magyarország művészeti emlékei. Budapest, 1927. S. 127, 130.) T. Gerevich (L'arte antica ungherese, Roma, 1929, S. 14) übernimmt den Fehler. Das eine Buch des Abtes ist 1495 datiert, die beiden anderen Arbeiten des Miniators können mit höchster Wahrscheinlichkeit 1498 und 1499 angesetzt werden, der Miniator kann also unmöglich mit Martinus Opifex, dem Miniator Kaiser und König Sigismunds identisch sein, wie Gerevich (ebenda) annimmt; die Arbeiten zeigen auch nicht die geringste Ähnlichkeit mit einander. Mit dem Miniator des Abtes Georgius habe ich mich ausführlich befasst in Magyar Könyvszemle 1925. S. 35—47.

<sup>1</sup> Hoffmann E. Régi magyar bibliofelek. Budapest. 1929. — Die Annahme, dass sich auf dem Hauptaltar von Keszthely (Budapest, Museum der Bild. Künste) Kopien nach I. van Meckenem befänden, ist irrig. Zuletzt bei Genthon Op. cit. S. 99.



lerische, lebhafte Farbigkeit steigern»<sup>1</sup> etc. Aus alldem gewinnt man den Eindruck, als wären Dürers Kompositionen in der Übertragung des Meisters von Garamszentbenedek schöner geworden. Mit umso grösserer Verwunderung erfahren wir also anderwärts, diese Bilder wären «unglaublich rohe Arbeiten eines Stümpers» und das einzig Interessante an ihnen wäre, dass die Rückseiten nach Cranachschen Holzschnitten kopiert seien.<sup>2</sup> (Letztere Annahme ist, wie schon erwähnt, ein Irrtum.)

Ich finde, es wäre eine Ungerechtigkeit der ganzen ungarischen Kunst gegenüber, sie mit einem schlechten Beispiel in einen so ungleichen Kampf zu schicken. Ist es denkbar, dass ein aus dem Standpunkt der ungarischen Kunst garnicht in Betracht kommender Handwerker mit seinen Kopien das reiche Genie Dürers schlagen könne? welches Genie nebenbei gesagt ungarischer Herkunft ist. Sollen wir in diesem Niemand wirklich den Repräsentanten der ungarischen Kunst und der ungarischen Seele erkennen, dem glänzenden Repräsentanten des Deutschtums, Albrecht Dürer gegenüber?

Aus Kopien kann man häufig auf die Nationalität eines Malers, nicht aber auf seine Gemütsart, ja sogar auf seinen Volkscharakter mit Bestimmtheit schliessen. Vor allem ist in Betracht zu ziehen, dass der Kopist nicht nur betreffs der künstlerischen Schöpfungskraft, sondern auch aus dem Standpunkt der künstlerischen Fertigkeit tief unter dem Meister steht, den er kopiert. Im entgegengesetzten Fall wäre er nicht auf das Kopieren angewiesen. Ausserdem kann objektiv betrachtet von einem kleinen Provinzmalers garnicht vorausgesetzt werden, er könne wesentliche Verbesserungen vornehmen an dem Werke eines so seltenen Genies, wie

Dürer oder eines so liebenswürdigen Malers, wie Schongauer oder Altdorfer. Wie allbekannt, wurden diese Kopien durch eine plötzlich auftretende Nachfrage und die damit verbundene grössere Produktion hervorgerufen. Zeigt sich also ein auffallendes Vereinfachen im Kopieren, so rührt das ganz gewiss nur von Ungeschicklichkeit, Nachlässigkeit und schneller Arbeit her. So schnell aber auch gearbeitet werden musste, so sehr man sich in die Details nicht vertiefen konnte, musste das Wesentliche der kopierten Komposition, im Grossen und Ganzen natürlich beibehalten werden.

Um die elementaren Fragen des Kopierens verständlich zu machen, möchte ich zwei Altäre anführen, die beide in Ungarn verfertigt wurden, auch das Original und auch die Kopie. Ich meine die Geschichten aus dem Leben der Hlg. Elisabeth auf den Altären von Kaschau und Bartfeld. (Abb. 16—17.) Es gibt kein geeigneteres, jede weiteren Erörterungen erübrigendes Beispiel, als dieses; keines, welches klarer beweisen könnte, wie sehr man nur auf die Fähigkeiten des Einzelnen aus solcherlei Arbeiten folgern könne, nicht aber auf den Volkscharakter. Wessen Volkes Seele spricht denn aus den rohen Nachahmungen des Bartfelder Altares, den Malereien von wunderbarer und ganz ausserordentlicher Schönheit des Kaschauer Altares gegenüber? Liegen die beiden Städte nicht ganz nahe nebeneinander? Das Beispiel ist umso besser, da es sich auch bei den Bartfelder Bildern nicht um detaillierte Kopien handelt.

Oft hören wir auch, die ungarische Malerei sei «glücklicherweise nicht zu einer Kolonie der ästhetisch minderwertigeren deutschen Kunst geworden. Ihren Einfluss hat sie in sich aufgenommen und dem damals schon voll entwickelten ungarischen Geschmack untergeordnet. Ja sie hat sogar in dieser

<sup>1</sup> Gerevich T. Az Ujság 1916 und Gerevich: Esztergomi múkincsek. Primás Album. 1928. S. 214.

<sup>2</sup> Genthon I. Op. cit. S. 114.

deutschtuenden Epoche Werke zustande gebracht, welche über dem Durchschnittsniveau der deutschen Malerei stehn und sich mit den Leistungen der besten deutschen Meister messen können.<sup>1</sup> Weiters, «für die ungarische Gesinnung ist Mässigkeit, Nüchternheit und das Meiden der manierten Formüberreibungen bezeichnend» und der Mangel an Hang nach Exaltation,<sup>2</sup> «im Gegensatz zur dramatischen Brutalität mancher deutscher Maler des XV. Jahrhunderts. Die alten ungarischen Maler machen aus den häufig dargestellten Passionsszenen keine Aufnahmen aus Folterkammern, wie ihre deutschen Genossen, Multscher, Holbein d. ä., oder von den Späteren: Grünewald.»<sup>3</sup> «Bei dem Meister M S beruht die dramatische Überzeugungskraft auf innerem Pathos und nicht auf theatralischen Übertreibungen und Kulissenreisserei», wie bei Grünewald.<sup>4</sup> Endlich wird als ein besonders ungarischer Charakterzug die Liebe zur Landschaft erwähnt, als «wichtiges Argument für die Originalität, und den nationalen Charakter unserer Kunst».<sup>5</sup>

Ich glaube, betreffs der Nüchternheit waren die feinen, aber nicht zutreffenden Worte Professor Friedrich Riedls<sup>6</sup> entscheidend: «Im ungarischen Mittelalter findet man weniger Feuer, weniger Extase, weniger Unduldsamkeit, als im Westen. Im ungarischen Volke äusserte sich zu allen Zeiten eine gewisse zurückhaltende Nüchternheit.» Nüchternheit! Kennen wir den Ungarn wirklich als nüchtern? Sind die grossen ungarischen Dichter und Politiker wie Balassa, Petöfi, Vörösmarty, Széchenyi, Ady, Babits

nüchtern? oder die Maler Munkácsy, Ladislaus Paál und Szinyei? Oder war die ungarische Seele vielleicht im Mittelalter anders geartet als in den nachfolgenden Jahrhunderten?

In Wirklichkeit ist die ungarische Seele je nach der Gegend anders geartet. Das seelische Bild des Ungartums ist ausserordentlich reich, und es würde eine ungeheure Verarmung dieses Reichtums und dieser Vielfältigkeit bedeuten, würde man sie mit dem Wort «nüchtern» in eine Einheit fassen wollen. Will man dem Wort «nüchtern» eine Nuance von Lebensweisheit geben, so stimmt das für manche Gegenden, für andere garnicht. Nicht zu verallgemeinern ist auch der Nebensinn von Phantasielosigkeit. Manchmal ist es richtig, das anderemal garnicht. Den ungarischen Adel kann man leidenschaftlich, heissblütig, plötzlich, den ungarischen Bauer heftig nennen, dem das Messer leicht zur Hand ist; ebenso gut kann man sie aber besonnen, nüchtern und ruhigen Blutes finden. Um wieviele steigert sich aber diese Mannigfaltigkeit in Gegenden von gemischter Bewohnerschaft, in Oberungarn und in Siebenbürgen!

Und wäre das Exaltierte der ungarischen Seele wirklich so fremd? Michael Babits,<sup>7</sup> der Neuschöpfer der lateinischen Hymnen und ihr bester Kenner, äusserte sich über die mittelalterliche ungarische Seele ganz entgegengesetzt: «Es war ein populärer Irrtum der jüngst vergangenen ungarischen literarischen Denkungsweise, die mystische Extase und die skolastischen Subtilitäten wären dem ungarischen Charakter fremd gewesen...». «Die Hymnen der ungarischen Heiligen sind nicht die am wenigsten Mystischen, nicht die Nüchternsten in der asketischen Extase».

Das älteste Gedicht in ungarischer Sprache, das wunderbare Marienlied la-

<sup>1</sup> Gerevich T. Primás Album. S. 207.

<sup>2</sup> Gerevich T. A régi magyar művészet európai helyzete. Minerva 1923. S. 104, 109.

<sup>3</sup> Gerevich T. Primás Album S. 208.

<sup>4</sup> Gerevich T. Az Ujság.

<sup>5</sup> Gerevich T. Az Ujság 1916 und A magyar művészet jelentősége, Magyar Szemle 1927. S. 251.

<sup>6</sup> Riedl F. A magyar irodalom főirányai, Budapest, 1910. S. 33.

<sup>7</sup> Babits M. Amor sanctus. Szent szeretet könyve, Budapest, 1933. S. 7—8.



teinischen Ursprungs aus dem Anfang des XIV. Jahrhunderts ist weder nüchtern, noch einfach, noch gemässigt; auch der herrliche Marienhymnus Peter Pázmány's ist nicht nüchtern, wie Pázmány selber es nicht ist.

Gegenüber der deutschen Kunst würde ich auch nicht wagen, einen besonderen Sinn der Ungarn für Landschaftsschilderung nachdrücklich hervorzuheben, hat doch das Deutschtum eben auf dem Gebiet der Landschaft, in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, in den Werken Lucas Mosers und Konrad Witz', und im Anfang des XVI. Jahrhunderts Neues und Grossartiges geschaffen. Altdorfer, Dürer, Huber machten so pünktliche Naturaufnahmen, dass man die dargestellten Gegenden nach vierhundert Jahren feststellen konnte. Hingegen häufen sich in der ungarischen Kunst die nicht sehr individuellen Landschaften, erst zu einer Zeit, als es schon die natürliche Folge des westlichen Einflusses war. In Ungarn kennen wir ein einziges Beispiel dafür, dass der Künstler eine bestimmte Landschaft darstellen wollte, d. h. auf dem Vir dolorum Bilde von 1510 in Esztergom. In diesem Falle ist aber eben das verblüffend, wie schlecht der Versuch gelang.<sup>1</sup> Auch die Landschaften des Kaschauer Visitations-Altars<sup>2</sup> sind keine individuellen Landschaften, wollen es garnicht sein. Neben Kaschau standen nie solche Schlösser, die kleine Hernád, war nie so breit, wie die Donau etc. Und das im Jahre 1516! Altdorfer

hatte damals schon die berühmte Landschaft von Sarmingstein 1511 geschaffen, eine Menge anderer Dinge und hatte die europäische Kunst mit der reinen Landschaft beschenkt. Jahreszahlen machen viel aus in der Geschichte der Kunst! Man muss nur bedenken, welche eine Verwirrung die angeblichen naturalistischen Blumen des Plebanus Heinricus von Csukárd verursachten,<sup>3</sup> bis es sich herausstellte, dass sie genau hundert Jahre später, also am Ende des XV. Jahrhunderts, seinen Miniaturen beigelegt wurden.<sup>4</sup>

Wenden wir uns nun aber zu den konkreten Beispielen des Kopierens zurück. Wie es aus den Abbildungen ersichtlich ist, kann auch über den Meister von Jánosrét nicht gesagt werden, «er stelle seine Szenen aus wenig Figuren zusammen, häufe sie nicht an, wie viele deutsche Künstler seiner Zeit».<sup>5</sup> Im Gegenteil, er kombiniert die tatsächlich edel einfache Komposition Schongauers nicht nur mit zwei Figuren des Meisters E S (Magdalene, Christus), sondern tut selber noch einige Figuren hinzu und hängt dem Ganzen noch eine Landschaft an. Offen gestanden, kann von einer «bewussten Berechnung der künstlerischen Ökonomie»<sup>6</sup> hier gar keine Rede sein. Sehen wir uns den Abschied Christi auf dem Bartfelder Epitafium an, welches zwei Dürerische Stiche kombiniert und überflüssig mit einer Figur vermehrt, oder die Predelle des Altars von Székelyzsombor (Sommerburg), der dieselben zwei Stiche kombiniert, oder aber, die übrigen schon angeführten

<sup>1</sup> Vgl. Gerevich T. Kolozsvári Tamás, Budapest, 1923, S. 4—5. Abb. 1—2.

<sup>2</sup> Ich kann nicht beurteilen, auf welches der acht Bilder des Altars sich die Beschreibung der Literatur (Gerevich T. Az Ujság und Genthon Op. cit. S. 72.) bezieht, da im allgemeinen nur über «ein Bild» gesprochen wird, wo sich die Hernád zwischen Weiden hinziehen soll. Fast auf jedem Bild ist aber ein Fluss. Der Altar ist 1516 entstanden, Gerevich schreibt irrtümlich 1526, in welchem Jahre diese Landschaften natürlich noch weniger bedeuten würden.

<sup>3</sup> Gerevich T., A régi magyar művészet európai helyzete. S. 107. und L'arte antica ungherese. Roma. 1929. S. 11. In beiden Aufsätzen wird der Miniator irrig Stephan genannt.

<sup>4</sup> E. Hoffmann. Der Miniator Heinricus, Plebanus von Csukárd. Jahrbücher des Museums der Bildenden Künste in Budapest. IV. 1927, S. 74—90. und 222—223.

<sup>5</sup> Gerevich T., A régi magyar művészet európai helyzete. S. 113.

<sup>6</sup> Gerevich T., Ebenda. S. 109.

Beispiele, wir müssen immer wieder feststellen, die Vereinfachung sei in jedem Falle dem Mangel an Wissen oder Anstrengung entsprungen, wie z. B. bei sämtlichen Schäufileinschen Kopien oder den Altdorferschen Entlehnungen des Leibitzer Altares. Es kann auch nicht behauptet werden, der Altar von Radeln hätte die Kompositionen Behams verständlicher gemacht, im Gegenteil, er verwirrt sie nur. Und es kann nicht als Vereinfachung angesehen werden, wenn der Meister des Altares von Csikménašág den Körper Christi auf der nach Dürer kopierten Geisselung mit blutigen Wundmahlen bedeckt.

War das handwerkliche Wissen ein wenig befriedigend, die Arbeit sorgfältiger, entstanden schon so getreue Kopien, wie die am Christi Geburt Altar in Bartfeld, deren Meister die Figuren anstatt sie zu verringern, nur vermehrt, oder die neuerworbenen, hübschen Tafeln in Esztergom, die Gefangennahme und die Übergabe der Schlüsselgewalt an Petrus. Die Gefangennahme folgt der kleinen Holzschnittpassion Dürers; ihr Meister lässt Figuren nicht weg, um die Komposition zu konzentrieren, sondern weil er schmalere Tafeln zu bemalen hatte. Im Hintergrund vermehrt er die Figuren, ja er drängt sie zusammen. Allerdings stammen diese zwei Bilder wahrscheinlich nicht aus Ungarn; die Fäden der Provenienz führen nicht weiter als bis Böhmen,<sup>1</sup> und von dem Künstler kennen wir keine weiteren Arbeiten aus Ungarn.

<sup>1</sup> Ursprünglich waren es acht Tafeln. Marcell von Nemes erwarb sie am Anfang der 1920-er Jahre in München, von einem Herrn der sie seinerseits in Böhmen kaufte. Es wäre allerdings denkbar, dass die Tafeln aus Oberungarn verschleppt und nach Böhmen gebracht worden seien, aber hierfür fehlen alle Beweise. Zwei Tafeln sind ins Prager Museum gelangt, zwei sind in München verkauft worden und zwei befinden sich in der Budapester Privatsammlung des Herrn Josef Sumáry: die Auferweckung des Lazarus und das Pfingstfest. Letzteres mit Benutzung des Blattes B. 50. aus der kleinen Holzschnitt Passion Dürers.

In einem einzigen Fall bekundet sich in der Arbeit des Kopisten eine gewisse stilumformende Tendenz: in der grossen Geisselung Christi von 1522, aus Kaschau, einer freien Übertragung des Dürerschen Kupferstiches. Wie es schon von anderer Seite festgestellt wurde,<sup>2</sup> handelt es sich um eine Umarbeitung der Dürerschen Idee in italienischem Stile; der Kopf Christi hat einen italienischen Typus. Es muss aber bemerkt werden, dass die Komposition selbst hier nicht zusammengezogen und auf das Wesentliche reduziert, sondern im Gegenteil mit drei Figuren vermehrt ist. Ausserdem ist das Bild wegen den starken Übermalungen kaum zu beurteilen. Auf dem Csikménašáger Altar ist der Dürerische Charakter im Grossen und Ganzen gewahrt, obwohl die Gesichtstypen die in Siebenbürgen damals modisch gewordenen runden Formen angenommen haben.

Zwischen solchen im Ganzen, vereinfacht oder erweitert kopierten Kompositionen und den Originalen ist in der Regel fast derselbe Unterschied, wie zwischen einem toten und einem lebenden Organismus. Die Züge glätten sich, die Runzeln verschwinden, die Spuren des Leidens vergehen. Der Tod drückt den Gesichtern die einfache Maske der Ruhe auf. Fast liegt derselbe vor uns, den wir gekannt, und doch etwas ganz Verschiedenes. Eine Kleinigkeit fehlt bloss, — das Leben. Eine Komposition, die der Künstler selber nicht durchlebt hat, kann im seltensten Fall etwas über sein Seelenleben verraten. Lebende vergleicht man nicht mit Toten und sucht keine verwandten Züge zwischen ihnen, dazu sind nur die Lebenden geeignet. Wollen wir die charakteristischen Züge der Kunst in Ungarn feststellen, müssen wir die Originalwerke durchforschen und nicht die Kopien. Von den Erste-

<sup>2</sup> Varju E. Vezető a M. N. Múzeum tört. osztálya kiállított gyűjteményeiben. Budapest. 1929. S. 39. und Genthon I. Op. cit. S. 120.



ren auch nur die Besten und nicht die Unbedeutenden, — die Gegenden überblickt man von den Gipfeln der Berge und nicht aus ihren Tälern — und dann werden wir uns darüber klar werden, dass die Formensprache unserer Künstler, die die Grenzen des Provinzialismus überschritten und sich zu einem europäischen Niveau erhoben haben, gar nicht so einfach sei.

Die Formensprache des dem Thomas von Kolozsvár zugeschriebenen<sup>1</sup> Altares in der Bildergalerie von Esztergom ist nicht einfacher, als die der zeitgenössischen österreichischen Werke. Doch möchte ich Thomas von Kolozsvár nicht in unsere Betrachtungen einbeziehen, da in mir Bedenken über seine Person aufgetaucht sind. Es ist nämlich ungewiss, dass die Predelle, mit welcher man die Tafeln in Verbindung gebracht hat, nicht zu den Tafeln gehört. Die Aufschrift der Predelle lautet: «Item istam Tabulam fecit fieri honorabilis vir dominus Nicolaus de sancto benedicto filius Petri dicti petw's Lector et Canonicus Ecclesiae Jaurinensis, Cantorque Capellae Regiae maiestatis per Magistrum Thomam pictorem de Coloswar. — Ad honorem Sanctae et Individuae Trinitatis et Virginis Matris glorio-sae et S. Egidii, et omnium Sanctorum ut ipsi intercedere dignentur pro anima eius, et animabus parentum et consanguineorum, et omnium Benefactorum suorum in conspectu Domini nostri Ihesu Christi amen. A. D. 1427.» Laut klarer Wortfolge des Textes, müssen wir der Ipolyischen Deutung folgen,<sup>2</sup> und auf den Tafeln nach denselben Darstellungen suchen, auf die die Predelle hinweist: also der Heiligen und Untrennlichen Dreifaltigkeit, der Jungfrau Maria, dem Heiligen Egidius und den Allerheiligen, zu dessen Lob der Altar errichtet wurde, in der Hoffnung, sie würden für das

Seelenheil aller Genannten vermitteln. Da von den erwähnten Heiligen nur der Heilige Egidius auf den Tafeln vorkommt, kann für bestimmt angenommen werden, die Predelle gehöre nicht zu den Tafeln; es wäre vollkommen unerklärlich, warum sich der Canonicus Nicolaus in Worten ausser dem Heiligen Egidius an die Heilige Dreifaltigkeit, Maria und allen Heiligen<sup>3</sup> wenden würde, mit der Betonung, er habe den Altar zu ihren Ehren errichten lassen, hätte er nach Zeugnis der Bilder, in Wirklichkeit die Hilfe Christi, die des Hlg. Benedictus und des Hlg. Nicolaus ersehnt. Dass die in Garamszentbenedek gefundene Predelle zu einem andern Altar gehörte, wir also keine Arbeit von Thomas von Kolozsvár kennen, ist klar; fraglich ist nur, ob die von zwei sehr verschiedenen Persönlichkeiten herrührenden Tafeln tatsächlich zu ein und demselben Altar gehörten? Ein genaues Nachprüfen der Masse wäre vielleicht ratsam.

Was die Provenienz der Bilder betrifft, kann man sich den Umstand nicht recht erklären, warum der alte Katalog der Primatialgalerie den Ursprung der Bilder aus Garamszentbenedek nicht kennt, obwohl derselbe z. Bp. bei dem Vir dolorum-Bilde erwähnt wird; ebenso weiss keiner der beiden Monographen von Garamszentbenedek davon, dass die Bilder aus der Abtei hervorgekommen wären, obwohl sie sonst gewissenhaft jeden Kunstgegenstand aufzählen, der ursprünglich hier aufbewahrt wurde.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Setzen wir auch voraus, die verlorene Tafel hätte eine oder die andere fehlende Darstellung enthalten, wo blieben aber die Anderen? und was soll man mit den Nichterwähnten und doch Existierenden anfangen?

<sup>4</sup> Maszlaghy F. Az esztergomi Hercegprimási Képtárban levő művek jegyzéke. Esztergom, 1878, neue Ausgabe 1891. Nr. 27, 28, 29, 34, 35 und 44. «In der Art des Gentile da Fabriano. Stammt aus der alten Venezianischen Schule». — Knauz N. A Garan-melletti Szent Benedeki apátság. Budapest, 1890. I. — Dr. Haiczl K. A Garamszentbenedeki apátság története. Budapest, 1913.

<sup>1</sup> Gerevich T. Kolozsvári Tamás. Op. cit.

<sup>2</sup> Ipolyi A. A beszercebányai egyházi műemlékek története és helyreállítása. Budapest. 1878. 78. l.

Die Person des auf der Predelle erwähnten Bestellers wird durch einen Teil der Literatur<sup>1</sup> mit dem aus Bologna gebürtigen Abt von Garamszentbenedek Nicolaus III. (regierte 1410—1438) identifiziert. Dieser Abt Nicolaus de Bononia ist aber eine vollständig andere Persönlichkeit, als der Canonicus Nicolaus de S. Benedicto, der nie Abt war. Abgesehen aber von dieser historischen Tatsache, hätte er sich gewiss nicht Canonicus genannt, wäre er im Jahre der Stiftung Abt gewesen. Auch heisst der Vater eines Bolognesen nicht Petws — italienisch klingt das garnicht. Diese Namensform wird Petüs ausgesprochen und ist rein magyarisch.<sup>2</sup>

Kehren wir nun aber zur Frage der Einfachheit zurück! Die Sprache des bedeutenden Meisters der Elisabeth-Legende in Kaschau ist nicht einfacher, aber auch nicht nüchterner, wie die des mit ihm ungefähr gleichaltrigen Wiener Jüngeren Schottenmeisters, dem er zweifellos nahesteht. Die Vision von der Himmelfahrt der Heiligen Barbara in der oberen Ecke der Tafel mit der Hinrichtung der Heiligen, auf dem Barbara-Altar von Neusohl, ist garnicht nüchtern, ja sogar auffallend mystisch, dermassen, dass uns Baldungs oder Grünewalds Visionen in den Sinn kommen. Das reizende Bild der Stigmatisation des Heiligen Franz auf dem Altar von Csikszentlélek, erinnert in seinem ekstatischen Vortrag an das des Hans Fries, freilich auf einer niedrigeren Stufe der künstlerischen Vollendung. Auch in den bizarren und manirierten Falten des Helena und Egidius Altars von Szászfalu findet man keine Einfachheit, — vorausgesetzt, dass dieser sonderbare, in seiner Eigenart alleinstehende Altar tatsächlich

die Arbeit eines Künstlers aus Ungarn sei. Endlich kann keine Einfachheit und auch keine auffallende Nüchternheit und Gemässigkeit in den Esztergomer Tafeln des Meisters M S gefunden werden, vergleicht man sie mit gleichaltrigen deutschen Arbeiten etc. Man könnte nach Gefallen das Aufzählen fortsetzen.

Hingegen: der Meister des Passionscyklus des Kaschauer Hochaltars ist nicht weniger roh, die Mannaessenden Juden des Abendmahlaltars von Kaschau nicht weniger hässlich, als die Figuren Multschers und noch einiger deutschen Künstler, obwohl Multscher einer der Bahnbrecher des realistischen Stiles ist, seine Übertreibungen also gerechtfertigt sind, was von diesen Kaschauer Künstlern nicht behauptet werden kann.<sup>3</sup> Auf den Florian-Bildern Altdorfers ist der Heilige so süß und sanft, die übrigen Figuren so wenig brutal, wie bei den früheren Meistern, z. B. Stephan Lochner, und den übrigen lebenswürdigen Kölner Meistern, dem Sterzinger Altar oder bei Schongauer, um nicht die Hälfte der deutschen Kunst aufzuzählen. Grünewald ist nicht im Geringsten brutal und kulissen-eisiger, sondern sein gesteigertes Nerven- und Seelenleben führen ihn zu einer aussergewöhnlichen Formgebung, wie später Greco und die modernen Expressionisten. Er ist einer der aller interessantesten und tiefsten Persönlichkeiten der Kunstgeschichte.

Die wichtigste Forderung bei Vergleichen ist, dass man Künstler gleichen Alters und gleicher Bestrebungen nebeneinander stelle.

Und zum Schluss seien wir aufrichtig! Geben wir doch endlich den schädlichen Standpunkt nationaler Vor-

<sup>1</sup> Gerevich T. Az Ujság, 1916. und Primás Album 1928. S. 206. Inzwischen wird er im Aufsatz Kolozsvári Tamás, 1923. (Gerevich) einfach und richtig Canonicus von Győr (Raab) genannt.

<sup>2</sup> Laut freundlicher Mitteilung des Professors Johann Melich.

<sup>3</sup> Diese Künstler hält T. Gerevich wegen ihrer roheren und dramatischeren, in den Gesichtern stark verzerrten Kunst für in Kaschau arbeitende Polen. (A lengyel és a magyar művészet kapcsolatai (Huszár K. Magyarország és Lengyelország. Budapest—Warszawa 1936 S. 121.)



eingenommenheit auf! Mit welchem Grund fassen wir die Gesinnung der in den verschiedensten Gegenden Ungarns lebenden Künstler zu einer Einheit zusammen? Das der Bewohnerschaft von der Tiefebene, Transdanubiens, Oberungarns und Siebenbürgens? Wie allgemein bekannt und auch schon erwähnt, kamen die Arbeiten grossenteils aus den Gegenden deutscher Mundart hervor. Das Seelenleben der deutsch sprechenden Künstler kann sich jedoch nicht dermassen von dem der deutschen Künstler unterscheiden, als man es ihnen aufdrängen will. Es handelt sich um ein anderes Land, um eine bedeutend andere Volksmischung, andere Verhältnisse, einem anderen lokalen Charakter, aber nicht um eine vollgültige andere Race. Der Unterschied ist nicht so krass, wie bei der germanischen und lateinischen Race, welche notwendigerweise etwas vollständig Verschiedenes hervorbringen muss. Deshalb fügen sich die deutschen Stiche auch so selbstverständlich und oft so schwer herauslesbar in die ungarländischen Kompositionen ein. Und eben diese Ähnlichkeit der Seeleneinrichtung verursachte es, dass es den Künstlern der Altäre von Bonnesdorf, Leutschau, Bartfeld, Jánosrét, BIRTHÄLM etc. ohne jede Schwierigkeit gelang, den Stil der Stiche bei den hinzugefügten Figuren beizubehalten, und zwar in solchem Masse, dass es fast unmöglich ist die fremden und die eigenen Figuren von einander zu unterscheiden. (Wir sahen, wie die Figuren Dürers aus den Sartoschen Bildern herausfallen!). Und waren die Künstler vor die Aufgabe gestellt, ganz neue Szenen der entlehnten Serie anzupassen, so ging selbst das mit Leichtigkeit von Statten, ja wir stehen sogar manchmal in Versuchung, in den Bildern Kopien verlorener Schongauerischer Stiche zu wittern. Bei einem Italiener wäre das wohl ausgeschlossen.

Wären die oben bestrittenen Charakterzüge der ungarischen Kunst so offen-

sichtlich, und würden sie die ungarische Kunst von der Deutschen so klar absondern, wäre es nicht möglich gewesen, dass man von zahlreichen Kopien nach deutschen Stichen fest glaubte, sie wären Originalwerke ungarischer Künstler; hätte man vom Altar von Donnersmarkt nicht denken können, er wäre die Arbeit eines Ungarn, bis es mit Hilfe einer Zeichnung in Erlangen gelang, seine Nürnbergerische Herkunft unzweifelhaft zu beweisen.<sup>1</sup> Es wäre nicht unter den ungarischen Arbeiten eine Serie von Bildern<sup>2</sup> behandelt worden, von denen es sich seither herausstellte, sie seien charakteristische niederländische Arbeiten<sup>3</sup> oder wichtige Denkmale der österreichischen Kunst. Z. B. die entzückende Maria im Ahrenkleide in der Galerie zu Esztergom, vieles andere in derselben Galerie und die Apostelmartyrien des Wiener Neustädter Meisters.<sup>4</sup> Diese letztgenannte Serie ist vom Standpunkt unserer Betrachtungen umso wichtiger, da es sich eben um Marter-szenen handelt. Bei diesem Thema hätte also das ruhigere und gemässigtere Temperament der Ungarn, und das Übertriebene und Rohe der Deutschen ins Auge springen und in die Erwägungen entscheidend hineinreden müssen, — wären die beiden tatsächlich so grundverschieden voneinander. Gewiss haben

<sup>1</sup> Hoffmann E. A régi magyarországi festészet nürnbergi kapcsolatai. S. 61—63. und Die Beziehungen des Donnersmarkter Altares zur Nürnberger Malerei. Mitteilungen aus der Vergangenheit der Zips. 1934. S. 1—4.

<sup>2</sup> Gerevich T. A régi magyar művészet európai helyzete. S. 120. und Gerevich: Az Ipolyi gyűjtemény. Az Orsz. M. Képzőművészeti Társulat Évkönyve, 1930. S. 89.

<sup>3</sup> Pigler A. Kritik über das Buch A. Péters über die «Geschichte der ungarischen Kunst.» Archaeologiai Értesítő 1930. S. 261—262.

<sup>4</sup> Pigler A. Evagationes Spiritus. Archaeologiai Értesítő 1932—33. S. 121—136. und Nachträge zu demselben Aufsatz. Arch. Ért. 1934. S. 169. — K. Oettinger. Hans von Tübingen zu Wiener-Neustadt, der Meister von St. Lambrecht. Jahrbuch der Kunsthist. Samml. in Wien. 1934. S. 41.

die Arbeiten aus Ungarn einen entschiedenen individuellen Charakter, die Siebenbürger für sich und die Oberungarischen für sich, haben doch von uns einige schon vor der jüngst durchgeführten Aussonderung der erwähnten Stücke, das entschiedene Gefühl gehabt, es könnten keine ungarischen Arbeiten sein. Vom instinktiven Gefühl bis zur präzisen,

in Worte gefassten Definition ist aber ein grosser Schritt. Diese Fragen sind ausserordentlich verwickelt und es sind noch viele Reinigungsarbeiten und viel Forschungen nötig, bis wir klar sehen und die hauptsächlichsten Charakterzüge der Kunst in Ungarn genau umschreiben können.

*Dr. Edith Hoffmann.*

## L'ACTIVITÉ SUÉDOISE EN GRECE AU POINT DE VUE ARCHÉOLOGIQUE.

Notre civilisation occidentale a ses racines les plus profondes dans les terres «classiques» du Sud, en Italie et en Grèce. Toutes les nations qui se piquent d'une culture propre, cherchent, dans une noble émulation, à arracher aux terres «classiques» des témoignages du développement culturel de ces contrées ; les grandes nations y ont aujourd'hui des instituts et des écoles d'archéologie à demeure — la France leur a montré le chemin — les plus petites doivent se contenter d'y organiser dans la mesure de leurs moyens, des expéditions temporaires. Nous autres Suédois, grâce avant tout au grand et profond intérêt que notre prince héritier manifesta pour l'archéologie, nous avons réussi, pendant ces quinze dernières années, à prendre notre part — petite ou non — de ce travail international, et c'est là le sujet dont je vais vous entretenir.

\*

Je voudrais d'abord vous faire souvenir que, déjà vers la fin du siècle dernier, quelques Suédois s'efforcèrent de donner à leur pays un rôle actif à cet égard. Ce furent les professeurs Sam Wide et Lennart Kjellberg, qui maintenant sont morts. Les fouilles de Sam Wide à Aphidna, en Attique, ont une importance historique du fait qu'elles permirent à Sam Wide d'étudier d'as-

sez près, l'un des premiers, la civilisation helladique moyenne, surtout la céramique aux couleurs mates et qu'on a même appelée «le genre d'Aphidna».

Les fouilles que Wide et Kjellberg firent ensemble du temple de Poseidon à Calaurie — ce même temple où, après la débâcle d'Athènes, Demosthène se réfugia et, serré de près par ses adversaires, se donna lui-même la mort en s'empoisonnant (322 av. J.-Chr.) — ces fouilles donnèrent un résultat assez quelconque.

Kjellberg entama, au début de notre siècle à Larissa en Asie Mineure près de la vieille Phocaia, des fouilles qui furent beaucoup plus fécondes. Une série de circonstances a retardé la publication définitive de son ouvrage, mais, à la mort de Kjellberg, en mai de cette année, une partie de l'ouvrage existait en épreuves, le manuscrit était tout achevé. J'ai eu l'occasion de le parcourir en entier, et je puis garantir l'importance qu'il aura, surtout pour notre connaissance de l'art ionien. Le «magnum opus» de Lennart Kjellberg, ce qui transmettra surtout son nom à la postérité, va être publié à titre posthume.

Malgré ces efforts que j'ai relatés, je puis déclarer que la participation active de la Suède aux fouilles de Grèce ne commence guère qu'après la grande guerre.



## ASINÉ.

Au cours de l'automne 1920, le prince héritier de Suède visitait la Grèce et, à cette occasion, en venait à faire une visite à Asiné. Ce que le prince royal y vit fut suffisant pour lui inspirer la pensée de fouilles archéologiques suédoises à cet endroit.

L'école française d'Athènes avait déjà eu son attention dirigée de ce côté, et avait fait entreprendre par son membre M. Louis Renaudin une investigation préparatoire ; elle renonça pourtant de bon coeur à ses prérogatives, d'autant plus que j'étais justement à cette époque membre étranger de l'école.

Les fouilles proprement dites ont été exécutées en trois campagnes, 1922, 1924, 1926, à quoi s'ajoute, en 1930, une petite opération de contrôle. La direction des travaux appartenait à un archéologue scandinave, le conservateur des antiquités Frödin, et à un classique — ce fut cette place que l'on me confia ; il figurait expressément dans notre programme de chercher à appliquer dans la mesure du possible, les méthodes de fouilles de l'archéologie nordique en terre classique. Pendant chaque campagne de fouilles, non seulement à Asiné mais aussi à Dendrà et à Berbati, nous avons eu un état-major de 5 à 10 collaborateurs suédois plus jeunes, ce qui nous permit de travailler sur un front plus large sans avoir à nous relacher pour la surveillance des travailleurs. Tant que la Suède ne possèdera point d'institut archéologique en Grèce, ces fouilles auront été le seul moyen pour le développement pratique des archéologues classiques, et l'essor en Suède, de l'archéologie classique pendant ces dix dernières années, est sans aucun doute en liaison très étroite avec les fouilles d'Asine — je rappellerai les fouilles qui ont fait époque, de Gjerstad à Chypre, et de Valmin en Messénie — tous deux ont été présents, à titre d'assistants, aux fouilles d'Asine.

L'archéologie classique peut aussi, grâce à l'intérêt que manifeste pour elle la presse suédoise, se réjouir d'une certaine popularité qui a eu, et qui conserve, un sens très grand pour son bon développement et pour son succès. Sous ce rapport, la valeur du prince royal est naturellement inestimable. Il a en personne, pendant une durée de près de 7 semaines, tenu une place particulièrement active dans notre travail de l'automne 1922, et, avec un intérêt qui n'a jamais fléchi, il a suivi et suit toujours notre travail dans ses moindres détails.

Asiné, situé en Argolide dans la presqu'île du Péloponèse appartient sans aucun doute aux plus admirables sites de la Grèce, d'un côté, une baie de la Méditerranée bleue, de l'autre une plaine qui est assurément petite, mais fertile et bien cultivée, avec des vignobles et des plantations d'oranges, des melonnières, et des plantations de tomates, sur les bords, des chaînes de montagnes bleues qui, en de faibles dégradations, s'élèvent l'une derrière l'autre.

Il faut distinguer à Asiné, comme autant dire dans toutes les villes en Grèce, la «ville haute» et la «ville basse». La ville haute — l'acropole — est située sur un rocher calcaire qui se dresse au-dessus de la mer jusqu'à une altitude d'environ 45 mètres. Elle est, de nos jours, tout à fait abandonnée. Le roc est à ciel ouvert dans la plupart des endroits, mais l'exploration de quelques endroits où existe encore de la terre nous a montré que l'acropole a été déjà habitée au premier âge de bronze, vers 3000 av. J.-Chr. Nous n'avons pu naturellement faire de grandes trouvailles, mais les débris de poterie très ancienne, que l'on rencontre en grande quantité, nous ont donné, au point de vue scientifique, des matériaux très importants.

L'acropole est entourée de murs d'enceinte que l'on peut suivre encore tout autour — ils ne manquent qu'aux endroits où le rocher est à pic. L'entrée

principale, solidement protégée par deux tours, est située au Nord-Est — le seul endroit d'où la citadelle soit assez facilement accessible. Les murs superbes qui se trouvent là et qui étaient d'ailleurs partiellement visibles avant les fouilles datent des derniers siècles av. J.-Chr. mais nos recherches ont montré que l'entrée principale se trouvait au même endroit beaucoup plus tôt.

Au point de vue archéologique, la ville basse qui est située sur le versant Nord-Ouest de l'Acropole, est d'un intérêt beaucoup plus grand. Nous y rencontrons des couches de culture, qui en quelques endroits ont une épaisseur d'environ sept mètres. Et, si on les suit l'une après l'autre, on peut lire l'histoire d'Asiné depuis l'époque contemporaine jusqu'à 3000 av. J.-Chr. L'habitat le plus dense se rencontre à l'époque romano-hellénistique ainsi qu'à une époque qui va d'environ 700 av. J.-Chr. jusqu'au début de l'âge de bronze vers 3000 av. J.-Chr.

À l'époque romaine datent les restes d'un petit établissement de bains très bien conservés. Le revêtement de marbre dans les piscines, les conduites d'écoulement et, avant tout, les installations de chauffages nous donnent une idée très nette de la façon dont le tout était arrangé autrefois. Malgré l'intérêt de ceci, nous avons peine à nous réconcilier avec cette construction. Pour les installations de chauffages on a été en effet obligé de les creuser assez profondément et on a détruit à cette occasion, et sur une grande étendue, la série des couches, et, ce qui est pire, abîmé partiellement les fondations d'une très intéressante construction pareille à un palais, et datant de la première moitié du second siècle av. J.-Chr.

Sous l'habitat hellénistique qui peut être remonté jusqu'à 300 av. J. Chr., commence immédiatement ce qu'on appelle l'habitat géométrique — il embrasse en chiffre ronds la période qui va de 700

jusqu'à 1100 av. J. Chr. Nous avons donc dans la série, une lacune de 400 années ; elle cadre tout à fait avec les rares renseignements que la littérature classique nous donne sur Asiné. Il y est rapporté que la ville fut détruite vers l'an 700 par les habitants d'Argos, la ville voisine, et qu'elle fut ensuite abandonnée.

Datant de la fin de l'âge de bronze — ce qu'on appelle la période mycénienne tardive — nous avons fait un lot de trouvailles de la première importance, une série complète de fondations plus ou moins régulières avec des traces d'appuis à l'intérieur. Particulièrement importante est la découverte de ce qu'on a le droit d'appeler la plus ancienne fondation d'un sanctuaire grec. Une construction rectangulaire avec deux soutiens dans l'axe du milieu et, dans le coin intérieur un banc ou un autel, composé de pierres entassées. Sur cet autel et à ses côtés, on a trouvé une série d'objets appartenant au culte, comme des vases, des figurines d'argile, une hache en pierre etc. . . . La chose la plus intéressante était un fragment du rebord d'un vase avec une inscription, dont les signes se placent entre la vieille écriture crétoise et le système d'écriture qui fut employé dans l'île de Chypre, encore à l'époque classique. Les caractères chypriotes sont des caractères syllabiques qui indiquent ou consonne et voyelle ou voyelle seule et leur valeur phonétique est connue depuis longtemps. Il est possible je crois de lire l'inscription d'Asiné à la lumière des caractères chypriotes — c'est une dédicace à Poseidon et à ses Nymphes de la mer — et la langue s'est révélée être grecque. Donc elle certifie que des tribus grecques, ioniennes et achéennes, étaient à ce moment établies en Grèce — chose que l'on avait contestée de nombreux côtés.

Maintenant, qu'on rencontre des caractères écrits de même genre sur des



inscriptions crétoises, il ne nous reste plus qu'à chercher à faire jouer les valeurs phonétiques obtenues pour l'inscription d'Asiné dans les inscriptions crétoises, donc de commencer à les lire. Cela a paru possible, et nous retrouvons un lot de mots grecs, empruntés à la langue crétoise. Tout récemment, nous avons eu la chance d'essayer nos forces sur des matériaux, provenant des fouilles suédoises de Chypre. — On peut dater le sanctuaire, où l'inscription d'Asiné fut trouvée aux environs de 1200 av. J. C.

Si nous allons encore à 500 ans en arrière dans le temps de l'époque helladique moyenne, nous découvrons une civilisation très développée — je crois volontiers celle qui est représentée la plus richement, relativement à Asiné. A cette époque appartient le grand ensemble qui a été malheureusement endommagé par l'installation des thermes romains. C'était une construction avec — au moins d'un côté — un mur extérieur fortement bombé, cour intérieure carrée et au moins deux étages. Ce qui en subsiste maintenant, c'est une série de murs parallèles, des magasins. Il y a aussi un grand nombre de constructions à dimensions plus restreintes, rectilignes, et qui appartiennent à la même période. A cette époque, on enterrait à Asiné le plus souvent les morts dans des tombeaux de pierre dressés que l'on plaçait dans le voisinage immédiat de la maison, et quelquefois même dans la maison. Les petits enfants furent ordinairement ensevelis dans de grands pots d'argile qu'on plaçait purement et simplement sous le carreau de terre battue et enduite de chaux des maisons.

Datant du troisième millénaire av. J. Chr. il y a, entre autres, les restes fort intéressants d'une grande maison absidale à trois pièces, et dans laquelle on a trouvé une grande quantité de vases helléniques anciens.

Dans une fouille en profondeur, opérée dans la ville basse, nous avons atteint deux constructions particulièrement importantes de cette même époque à une profondeur de 6 mètres et plus au dessous du niveau actuel. Il ne pouvait être question de les fouiller tout entières. La construction supérieure a eu un carreau de briques verdâtres et mal cuites, a eu des soutiens intérieurs en bois — nous en avons découvert les trous de poteau, — les murs étaient faits de grosses briques séchées au soleil et le toit recouvert de petites tuiles rectangulaires et cuites. Le tout a été ravagé par le feu vers 2000 av. J.-Chr. La seconde construction se trouve un demi mètre plus bas ; elle a un mur extérieur ovale et a été aussi ravagée par le feu, comme le montre une épaisse couche de charbon.

Les trouvailles dans les lieux d'habitation consistent ordinairement en fragments — il est bien permis de comprendre qu'on ne jetait pas des objets entiers aux ordures — et cela exige un travail infiniment minutieux que de ramasser ces fragments et de reconstruire les vases. Mais — et cela récompense de la peine que l'on se donne à travailler sur de tels matériaux — les lieux d'habitation apportant la réponse à une foule de questions que jamais les tombeaux avec leurs vases plus ou moins entiers n'auraient permis de résoudre.

Nous avons eu la chance, à Asiné, de retrouver les tombeaux d'à peu près toutes les époques. Les grands cimetières se trouvent au Nord-Ouest sur les pentes du Mont Barbuna. Nous avons là des tombes hellénistiques, des tombes de l'époque géométrique et des tombeaux à chambre, creusées dans le versant de la montagne, de l'époque mycénienne (de 1200 à 1500 av. J. C.). Ceux-ci sont quelquefois assez grands, 6 mètres sur 7 en surface et entre 3 et 4 mètres de haut, les passages horizontaux ont 20 mètres et plus de longueur. A Asiné, nous avons constaté l'existence d'une

cinquantaine de tombeaux à chambre : 7 sont seulement explorées — les autres restent pour le temps à venir. Le plus souvent ces tombeaux sont très riches en cadeaux mortuaires — le premier fut fouillé pendant la visite et avec le concours personnel du prince héritier.

Il existe à Asiné un très grand nombre de tombeaux géométriques, dont un seul a été exploré, qui a donné une trentaine de vases plus ou moins grands. (Fig. 18.)

Il ressort déjà de ce que nous avons dit qu'Asiné n'est nullement épuisée pour les fouilles — les  $\frac{2}{3}$  de la ville basse sont encore, d'ailleurs, entièrement intacts. Je crois pourtant que nous pouvons déjà dire, au point où nous nous trouvons que nous connaissons le développement archéologique d'Asiné — et des fouilles complètes n'apporteraient rien à nos surprises, que telle ou telle trouvaille singulière.

### DENDRÀ.

La plupart des profanes ont l'idée qu'un archéologue qui s'occupe de fouilles est un chercheur de trésors, et au fond ils ont naturellement raison. Mais les trésors que l'archéologue cherche et trouve n'ont pas de grande valeur pour les profanes, et ce ne sont que les spécialistes qui peuvent tomber en extase à propos de quelques misérables morceaux de poteries. Je ne veux point, pour ma part, m'avancer si loin dans le caractère scientifique que je ne déclarerai plus de valeur à des vases d'argile en morceaux qu'à de splendides coupes d'or — mais chaque objet à sa façon, peut avoir une importance inestimable quand nous voulons connaître la civilisation des époques disparues.

Celui qui pendant les travaux des fouilles a rafraîchi surtout son cœur avec des fragments de poteries, éprouve naturellement un grand bonheur s'il en raconte une fois qui, aux yeux de la

masse comme aux siens, mérite le nom de *trésor*. Ainsi en fut-il pour nous, une petite troupe qui défiant les fatigues et les contrariétés, sous le brûlant soleil d'été de la Grèce après un travail de 4 mois qu'elle avait fait à Asiné 1926. Je voudrais parler maintenant des fouilles du tombeau à coupole de Dendrâ, tout près de Midéa, avec ses murs encore plus magnifiques que ceux de Mycènes et de Tirynthe.

Un village grec ordinaire est, vu de près dans l'impitoyable lumière du soleil, quelque chose de terriblement désert et désolé : un ramassis de maisons d'argile élevées sur des fondations en pierres ; les maisons apparaissent blanches si le temps, et le vent n'ont pas été trop sévères. Et dans ces maisons vivent des êtres humains en chair et en os — des gens comme vous et moi — cette atmosphère d'enfer saisit l'étranger. Mais il n'a qu'à jeter un coup d'oeil et à le laisser glisser tout sur le paysage environnant pour comprendre qu'ici aussi la vie vaut la peine d'être vécue : des lignes, des couleurs, un champ de vision qui semble se prolonger jusqu'à l'infini — les dos des montagnes les plus éloignés et qui bleussent dans une brume légère, ne bornent point, ils transportent l'oeil jusqu'aux étendues infinies, bleues, du ciel. On a l'impression que la nature nous force à diriger notre pensée, non vers la vanité du présent, mais vers la majesté de ce qui est éternel.

Sur la montagne qui borde au Nord-Est, la plaine argienne, se trouve un village grec de ce genre. Dendrâ, cela signifie «les arbres», a environ 50 maisons d'argile, une église, et 300 âmes. Le village ne mérite pas son nom : sur le versant pierreux de la montagne ne s'élève pas un buisson, encore moins un arbre. Mais à cinq minutes de marche, à l'Est, se trouve la petite chapelle de St Thomas, qui est fichée pittoresquement sur une avancée du roc, et au pied de laquelle filtre une source, aujourd'hui



presque tarie, qui arrose les racines de quelques eucalyptes. Cinq minutes plus au Sud du village est le cimetière, entouré d'un haut mur d'enceinte blanchi, et où reposent les morts à l'ombre de quelques cyprès sinistres, pointés vers le ciel. Le petit cimetière me rappelle, de curieuse façon «L'île de la mort» de Böcklin ; il est là, dressé au-dessus de la mer sur une petite éminence, verte des plants de tabac, qui ondulent.

Je ne veux point fatiguer mes lecteurs en leur décrivant la première phase des fouilles, le déblaiement des masses de terre qui remplissaient la salle funéraire et le passage qui y conduisait. Notre tombe a presque 8 mètres de diamètre, et elle avait une hauteur à peine moindre — maintenant les murs de la coupole ne restent debout qu'à une hauteur de  $4\frac{1}{2}$  mètres environ. Jusqu'à la salle conduit un passage, le dromos, de 15 mètres de long sur  $2\frac{1}{4}$  mètres de large, et une porte avec des dimensions plus restreintes qui était bloquée par des pierres, indiquant ainsi que cette partie de la tombe était complètement intacte.

Vider le passage et la salle demandait près de 3 semaines. Nous creusâmes nous-mêmes, au couteau et à la pioche à main, les 30 derniers centimètres où nous nous attendions à faire des trouvailles. Nous constatâmes donc bientôt l'existence d'un mince revêtement de chaux qui manquait pourtant en plusieurs endroits où nous supposions qu'il y avait des fosses, descendues sous le niveau du carreau. Quand nous déblayâmes le carreau, des ossements humains d'au moins trois squelettes apparurent, et aussi des fragments de poteries, un tas de petits objets d'or, des perles de pierre et de pâte de verre etc. . . . Nous pensions que nous aurions presque fini et que nous pourrions abandonner notre petite fouille au bout de quelques jours. Il devint très fastidieux, à la longue, de mener ce travail archéologique dans un trou dans la terre quand le thermo-

mètre accuse à l'ombre dans les 40 degrés. Mais la destinée en avait fixé autrement — et ce n'est pas nous qui nous en plaindrons !

Nous nous mîmes à l'oeuvre pour vider les fosses. Notre première découverte qui avait de l'importance fut celle d'une bague en or qui se trouvait à 30 centimètres sous le bord de la fosse orientale. La plaque du cachet est divisée en deux champs : dans celui du bas, deux animaux se présentent de profil, dans le champ supérieur deux animaux à corps de vache et à tête de chèvre, se voient directement de face.

Nous étions donc heureux et contents, et nous pensions que maintenant nous avions le juste prix de nos efforts. Nous creusâmes encore en profondeur. A un peu plus d'un demi mètre au-dessous du niveau du revêtement de chaux, nous trouvâmes des dalles de pierres plates et longues : il devint aussitôt évident pour nous que c'étaient les dalles qui recouvraient une tombe. Elles furent dessinées, photographiées et écartées. Nous traversâmes une couche d'argile compacte ; nous creusâmes encore 30, 40, 50, 60 centimètres. Si des parcelles de charbon, dispersées ça et là et en très petit nombre, ne nous avaient excité à poursuivre pour trouver le roc ou une terre vierge, nous aurions très certainement laissé là toute l'entreprise. Mais alors brusquement un fémur vient à la lumière, à un peu plus d'un mètre  $\frac{1}{2}$  de profondeur, dans une couche d'argile bleu. Nous continuons à travailler, doucement et prudemment. Il faisait terriblement chaud en bas dans cette fosse humide et celui qui rampait avec peine dégouttait encore de sueur. Mais ainsi également l'or a commencé de couler : autour du cou et sur la poitrine, un grand collier mycénien aux calices d'or, 18 grands et 18 petits — il mesure environ 80 centimètres de long — autour de la taille, la bordure en or d'une ceinture et une quarantaine de spirales en coquilles,

faites de lames d'or mince, qui ont sans doute aussi orné la ceinture. C'est une petite princesse que nous avons trouvée. La première fosse est vide.

Nous attaquons l'autre qui longe la bordure Ouest de la salle. Ici aussi nous rencontrons des dalles de recouvrement à  $1\frac{1}{2}$  mètre au-dessous du niveau de carreau. Nous savons maintenant ce qu'elles signifient. Nous avons peine à contenir notre patience, tandis que l'on exécute leur esquisse et leur photographie. La fouille en profondeur peut enfin être commencée. La première chose qui vint ici au jour fut un oeuf d'autruche, à garniture d'argent et de bronze bordé d'or. Le 29 juillet au soir, un quart d'heure avant la fin du travail, une bordure d'or fut découverte à l'extrémité sud de la fosse. Nous continuons à creuser — c'est une coupe d'or — et elle est plus grande que celle de Vafo. Tout le tour de la tombe à 4 ou 5 mètres au-dessus de nos têtes est noir de monde — les villageois ont l'habitude de se réunir les soirs chez nous et de discuter les nouvelles du jour. Quand la coupe est tirée de la tombe, la joie éclate. Vive la Suède! Vive la Grèce! Nous nous serrons la main les uns les autres — nous savons que c'est un des grands instants de notre vie. — La coupe d'or est portée entre une haie de spectateurs jusqu'à nos quartiers, et, à l'eau et à la brosse molle, nous entreprenons le premier nettoyage. L'intérieur est tout entier en or, bientôt ce qui est représenté à l'extérieur reluit : cinq têtes de boeuf stylisées faites d'or et niello, sur un fond d'argent, et entre des cercles d'or. Quand le premier nettoyage fut achevé, nous remplîmes la coupe de vin rouge de Nemée et elle passa à la ronde.

Mais le travail n'était pas fini. On découvrit le squelette du possesseur originaire de la coupe — c'était une femme, la reine. Elle est là allongée sur le dos, et sur un lit de chaux, et elle a la coupe placée entre sa poitrine et son bras droit

qui est légèrement recourbé. Près du poignet gauche nous avons trouvé une pierre gravée, une grande cornaline où deux sangliers se tournent le dos l'un à l'autre.

Et cela continuait donc! Dans la même fosse, à peu près au milieu, nous découvrîmes une lampe de stéatite et tout à côté, un collier d'une finesse exquise, composé de 61 petites perles d'or. Ainsi commence un important ensemble d'armes, de couteaux en bronze, de pointes de lances et une épée à garniture d'or. Nous approchons du cadavre suprême, le roi lui-même.

Les restes terrestres du roi commencent à apparaître. C'est un homme petit de taille et étroit de hanches et d'épaules. Le voici bientôt tout habillé de choses précieuses. Autour de la tête se trouvent des objets de différentes espèces en pâte de verre exécutés pour orner un casque en cuir. Il faut surtout remarquer les plaques avec une représentation d'Europe sur le taureau, plus qu'un demi millénaire plus ancien que celle bien connue d'une métèque de Selinonte.

Très haut sur la poitrine du roi, il y avait une grande coupe d'or, 18 centimètres de diamètre, et décorée avec un charme extraordinaire, d'un paysage sous-marin. (Fig. 19.) Quatre pieuvres, étonnement vivantes nageant entre des récifs de corail, des dauphins plongeant du haut du rebord du vase où se trouve une rangée de coquillages. Au point de vue technique, c'est un chef-d'oeuvre accompli ; au point de vue artistique, il peut pour notre goût sembler un tant soit peu surchargé ; mais c'est sans le moindre doute une oeuvre d'art de tout premier ordre, originaire, d'après mon avis, de la Crète, et datant du seizième siècle av. J. Chr.

A l'intérieur du vase aux pieuvres se trouvaient des anneaux d'argent et de bronze avec des plaques à cachet en fer et six pierres gravées, dont un véritable-



ment royal pour l'exécution, pour la matière et pour la taille. Plus bas sur la poitrine du roi il y avait un calice d'argent avec des scènes de chasse, une grande coupe d'argent sans représentation, et enfin une coupe comme celles de Vafio qui avait une garniture d'or à l'intérieur et d'argent à l'extérieur, munie de représentations de taureaux. (Fig. 20.) Près de côté droit était une épée de bronze à poignée d'or, près du gauche trois épées semblables dont l'une à une poignée d'or avec un pommeau en cristal de roc, une autre avec un pommeau d'ivoire couvert d'or pur décoré de façon exquise sur des motifs de fleurs. Tout le squelette était donc positivement couvert de choses précieuses.

Pleines de lumières pour l'arrangement lui-même des tombes sont les deux autres fosses qui se trouvaient à l'intérieur de la salle. L'une, à côté de la porte, était toute pleine de terres, mêlée à du charbon et qui contenait de petits fragments de bronze, des morceaux d'ivoire brûlés, des perles en pâte de verre etc. . . . C'était ici qu'on avait fait brûler des choses moins résistantes qui devaient accompagner le mort. L'autre fosse, plus petite, contenait une grande quantité d'ossements, tant humains qu'animaux, et, entre autres, le crâne, parfaitement conservé d'un chien. Nous avions ici affaire, sans aucun doute, à une autre fosse à sacrifices.

La tombe à coupole de Dendrâ qui peut être datée au milieu du quatorzième siècle a donné les trouvailles les plus précieuses de l'époque mycénienne, qui aient été faites depuis les fouilles de Schliemann à Mycènes — il y a maintenant 60 années.

Ces trouvailles nous incitèrent naturellement à poursuivre notre travail à Dendrâ. Nous le reprîmes l'année suivante. Nous ne découvrîmes point de tombe à coupole, mais, en revanche, un tombeau à chambre d'un très grand intérêt pour la science — un cénotaphe.

C'est une très grande chambre carrée de 5 mètres sur 4, 10 mètres, et qui a 3 m 15 de hauteur avec un passage très long et profond. En enlevant ce qui bouchait la porte, nous aperçûmes quelques grandes dalles qui servaient de pierre de seuil ; nous nous doutâmes qu'elles devaient couvrir une fosse, et quand nous les eûmes soulevées, un spectacle admirable s'offrit à nos regards. La fosse était remplie jusqu'au bord de bronzes magnifiquement patinés. Ils étaient là précisément comme il y avait des milliers d'années ; on les y avait posés sans qu'un seul grain de sable ne diminuât l'éclat de leurs couleurs, verte, bleue, brune. Il y avait là pas moins de 35 pièces — grandes ou petites — et plusieurs portaient des dessins gravés exquis, des motifs de fleurs et de coquillages aussi bien que des motifs linéaires.

Telle quelle, c'est une des trouvailles les plus riches et les plus belles qui aient été faites en Grèce, de bronzes, datant de l'époque mycénienne. D'une importance particulière est le fait qu'une grande partie des objets — des couteaux, des miroirs — ont gardé leurs manches en bois. Nous avions amené de Suède de la laque savonneuse et nous pûmes donc les en imbiber sur place ; ils en reçurent plus de solidité. Quand nous rencontrâmes du bois, il était sur le moment ratatiné et sec, et il n'y apparaissait ni ornements ni images. Mais le bois gonfla en s'imbibant de la laque savonneuse, et sur cette surface qui était lisse, des figures surgirent comme par enchantement. La chose la plus remarquable est un manche de miroir qui porte de chaque côté deux femmes assises, dont l'une tient à la main un miroir.

La chambre sépulcrale elle-même avait subi des pillages peu de temps déjà après que, vers 1200 av. J. Chr. l'on s'en était servi. Le matériel du sépulcre était riche en curiosités. Pour quelques heures, des pierres travaillées qui se

trouvaient dans la chambre au nombre d'environ 50, composèrent un gigantesque puzzle qui nous captivait. Il s'agissait de rapprocher les fragments, et nous les tournâmes et les remuâmes à la sueur de notre front. Nous en reconstruisîmes enfin une table à sacrifice, la première qu'on a trouvée, mais il y en a d'autres représentées sur des pierres gravées. Cette table a 2 mètres de long, et elle est pourvue de quatre creux aux coins. Deux pierres aux formes humaines, grossièrement façonnées à la hache étaient pourvues de petits creux sacrificatoires. Dans tout le sépulcre il n'y avait nulle trace d'ossements humains, c'était un cénotaphe, et les pierres façonnées, les menhirs, doivent avoir joué un rôle de remplacement des morts. Nous savons, en effet grâce à Homère, qu'il existait de pareils cénotaphes et, avec les vieilles mythes et fables, nous pouvons même nous représenter à peu près les cérémonies qu'on célébrait en l'honneur de celui qui était mort en pays étranger ou avait péri en mer. Même si son corps ne pouvait reposer dans la terre, il importait que son âme reçut une demeure fixe. Mais l'âme du mort avait aussi besoin d'une enveloppe matérielle, et à ce dernier on façonnait rapidement une pierre, en forme d'idole. M. Picard a montré, dans un brillant article, qu'on doit donner le nom de «colossoi» à des pierres pareilles, et il en a entrevues aussi en d'autres endroits. En outre, la façon dont les lieux étaient arrangés témoigne qu'on faisait dans la chambre des sacrifices sanglants : c'était surtout d'être abreuvés de sang que désiraient les âmes des morts — je vous rappelle à ce propos la visite que rendit Ulysse dans le royaume de Pluton quand il voulut consulter Tirésias, le devin aveugle.

Parmi les trouvailles que l'on a faites dans la chambre, je tiens aussi à signaler des objets en albâtre égyptien, des perles de verre — plus de 40,000 qui

ont orné un luxueux costume égyptien du genre de ceux qu'on a trouvés dans le sépulcre de Tut-ankle-amon, etc. . . . Le temps ne nous permet point de nous arrêter davantage au cénotaphe, quel que soit son intérêt — il nous faut poursuivre.

## BERBATI.

Pendant l'été de 1934, je parcourais, avec quelques amis, la plaine d'Argos et il nous arriva de faire aussi une excursion dans la petite plaine de Berbati qui est située parmi les montagnes de l'Est de Mycène. Il y existe une acropole mycénienne avec une ville basse à son pied ; il y a là des traces d'un habitat considérable de l'époque géométrique, et les puissantes ruines de thermes romains. Je ne pus pas résister à la séduction.

Pendant l'été de 1935, nous commençâmes nos recherches. Il en résulta entre autres, la découverte de trois nécropoles mycénienes — et d'une tombe à coupole. Il est vrai que celle-ci était écroulée comme celle de Dendrâ, et en outre, on l'avait pillée de ses trésors en métaux précieux ; en revanche elle nous donna les plus beaux vases de «style de palais», qu'on ait jamais découverts en Grèce continentale. Il ne saurait être question de les présenter ici tous, vu que leur conservation n'est pas encore achevée. Quelques mots seulement sur les plus magnifiques ! Nommons en premier lieu un vase qui a presque un mètre de haut. Il expose l'image bien connue d'arbres ou de plantes élevées — ce qu'Evans nomme «le motif aux trois palmiers» — mais ici, pour remplir toute la place, le nombre a été porté à cinq (Fig. 21). Nous pourrions avoir à penser à des plantes de lotus. *L'horror vacui* qui caractérise les vases de style de palais, vient ici clairement au jour. — Au point de vue artistique, le vase aux pieuvres qui a 75 centimètres de haut, est sûre-



ment le plus important (Fig. 22). Entre les anses s'étalent, sur l'épaule et sur le corps du vase, trois pieuvres qui sont tournées vers le bas et sensées nageant dans la mer entre des coraux ; des bulles d'air, qui émanent des pieuvres, montent entre les tentacules. Ceux-ci, arrangés avec aisance, remplissent l'espace de façon très élégante. Sur quelques fragments la couleur est aussi vivante que si le vase était sorti, hier seulement, du four du potier.

Un autre vase qui a, lui aussi, 75 centimètres de haut, est tout couvert de spirales, qui s'entrelacent, peintes avec une extraordinaire adresse. Sur un plus petit vase du même type, une partie de la décoration est peinte, une autre incisée — phénomène assez rare dans le répertoire des vases mycéniens.

Les vases de style de palais sont des oeuvres d'artistes, qui soutiennent la comparaison avec les grands maîtres du temps classique. Je crois bien qu'il soit possible d'attribuer à un petit nombre d'artistes ces vases que nous possédons en nombre assez restreint et qui à mon avis sont fabriqués en Grèce continentale — ce qui aurait une certaine importance également pour la répartition des périodes mycéniennes, répartition, qui repose, à mon avis, sur des fausses données.

Les vases originaires de la tombe royale de Berbati sont plus ou moins en morceaux, et on a découvert des morceaux — avant tout ceux de vases grands — en différents endroits, et dans le remblai du passage, et dans les couches de terre écroulées dans la salle funéraire elle-même. On serait tenté de rapprocher cette circonstance du fait que le tombeau a été pillé, et de la mettre sur le compte des pillards. Ce serait faux cependant, ce qui apparaît déjà en pleine évidence par le fait que le remblai du passage, et celui de la porte, sont intacts. A la vérité, la dispersion des fragments tient aux rites des inhumations. On a cassé les

vases pendant le service mortuaire, chose qui se conclut indubitablement de ce qu'un morceau devenu noir par une seconde combustion, c'est à dire en étant chauffé, adhère, parfois, à un morceau qui a conservé sa couleur rouge originale.

Il convient à ce propos de mentionner une coutume que nous révèlent les trouvailles du tombeau royal à Dendrâ : de brûler sur un bûcher, dans la chambre sépulcrale, des objets plus périssables, comme des vêtements, des aliments, etc. On peut faire des observations du même genre dans le tombeau royal de Berbati, avec cette différence seulement qu'il n'y a point ici de fosse spéciale pour la combustion ; la grande fosse sépulcrale a été employée ainsi que le prouvent des fragments d'objets brûlés et de nombreux restes de charbon de bois qu'on y a découverts. Mais, même dans le tombeau de Berbati, on a trouvé sur le carreau un tas de cendres, de charbons, d'objets brûlés, à l'intérieur de la porte, c'est à dire à l'endroit même où se trouve, à Dendrâ, la fosse destinée à la combustion. Les observations qu'on a pu faire dans le tombeau de Berbati sont parfaitement d'accord avec ce que nous avons appris dans le tombeau de Dendrâ, ce qui n'est pas le moindre résultat de cette fouille.

L'été passé, nous reprîmes nos travaux à Barbati. Jusqu'ici nous avons fouillé sept tombes à chambre, qui nous fournissent un complément bienvenu — en fait de céramique — aux trouvailles qu'on fait dans la ville basse. Au bas de l'Acropole, à l'Est et au Sud, il y a les traces d'une ville assez étendue. Parmi les fragments de poterie dont la terre est semée, aucun n'est plus récent que de l'époque mycénienne. Des fouilles d'essai nous ont montré que nous avons en effet ici la faculté de nous faire une image de la vie des hommes ordinaires à l'époque mycénienne ce qui n'était pas possible jusqu'à ce jour. Certes, à Mycènes et à Tirynthe nous avons pu — grâce aux

restes des vieux palais, — étudier la vie des princes, mais il n'avait pas été possible jusqu'à ce jour d'obtenir une image exacte de l'habitation proprement dite. Dans une certaine mesure on pourrait soutenir qu'Asiné, à cet égard, comble une lacune, mais les habitations plus récentes y gênent beaucoup. A Barbati, nous avons donc une tâche d'une très grande importance et d'un très grand intérêt.

D'un intérêt spécial est aussi le grand nombre de tessons de vases manqués à la combustion qu'on a pu y découvrir. Ils ne sauraient avoir été transportés de loin, et nous avons le droit de supposer l'existence de fours de potiers dans le voisinage. L'été dernier, nous avons aussi découvert un four dans le petit carré que nous avons fouillé. A Mycènes on n'a pu, malgré toutes les recherches, découvrir de fours de potiers. — A Barbati l'on constate des traces évidentes de fours, et non seulement dans la ville basse mycénienne, mais encore en dehors, dans la plaine ; pour plus de sûreté un point porte encore le nom de «Paléa caminia». Qu'il y ait eu là un centre de fabrication céramique, la chose est évidente, et il est plus que probable que la plus belle céramique mycénienne de Mycènes a été fabriquée ici, à Barbati, dont le nom antique est Prosymna. Audessous des couches mycénienes, il y en a d'autres de l'époque helladique moyenne qui nous ont donné des dépôts intéressants de vases — et dessous il n'y a que le roc. En d'autres endroits de la plaine existent des couches helladiques anciennes, voir des couches néolithiques. Les restes, bien conservés, de bains romains invitent aussi à l'exploration. Nous avons l'intention de poursuivre nos recherches l'été prochain.

\*

Maintenant je vais essayer de la façon la plus brève, de présenter une vue d'ensemble du développement général

de la Grèce préhistorique comme il se présente à la lumière de nos fouilles. Un mot d'abord de la chronologie.

Beaucoup de gens, très certainement, se demandent comment les archéologues peuvent être assez étourdis pour chercher à fixer une date — par exemple 1700 av. J. Chr. — et ceci réclame peut-être explication. On doit, quand il s'agit de temps préhistoriques, calculer à l'aide de synchronismes — cela signifie la simultanéité d'un phénomène dans un pays avec un autre phénomène dans un autre pays. Des synchronismes de ce genre, on en a depuis longtemps employés pour la Crète et pour l'Égypte où on possède une chronologie passablement sûre. Quand on a rencontré des objets crétois dans une couche égyptienne qu'on peut dater, et inversement, des objets datables égyptiens dans une couche crétoise, on a obtenu peu à peu une chronologie sûre d'une valeur absolue aussi dans le cas de la Crète.

Cependant, la Crète et la Grèce continentale présentent de temps en temps à l'époque la plus ancienne des civilisations tout à fait séparées. La division des premières époques grecques du continent a reposé totalement sur une hypothèse sans aucun support, jusqu'à ce que nous ayons eu la chance, à Asiné, de découvrir quelques cachets ou empreintes de cachets crétois, bien datés, dans des couches autrement tout à fait pures du continent, qui de cette façon ont pu être datées. Nous avons fait des trouvailles de ce genre en différents points d'Asiné et avons pu, par leur intermédiaire, fixer la fin de la première période de l'âge de bronze, l'époque helladique ancienne, vers 2000 av. J. Chr. Quelques trouvailles de fragments caractéristiques d'objets venus des Cyclades — îles de la mer Egée — et toujours dans des couches parfaitement pures, ont donné par suite un point solide particulièrement précieux dans la chronologie absolue des îles. On doit tâtonner de cette





façon, quittant peu à peu, avec un ou plusieurs chaînons intermédiaires, un endroit à chronologie connue, obtenir la même chose pour un endroit, dont la chronologie est proprement inconnue. Cela appartient en soi aux résultats les plus importants que nous ayons obtenus, de cette façon, des repères solides aussi bien dans la civilisation de la Grèce continentale, que de l'insulaire, pendant les troisième et deuxième millénaires av. J. Ch. Nous avons, dans une certaine mesure, vu la situation d'Asiné sur la côte, et avec un trajet direct vers la Crète, exempté de pareilles trouvailles, et nos espoirs n'ont pas connu la déception.

L'étude des masses inouïes de fragments de vases qui sont venues à la lumière pendant les fouilles — plus que 30,000 kilos — ont bien contribué à éclaircir le développement de la civilisation préhistorique en Grèce. Vers 3000 av. J. Chr., au début de l'âge du bronze, arriva en Grèce le premier grand courant d'invasions. Il venait du Sud-Ouest de l'Asie Mineure, passa sur les îles de la mer Egée la Crète et la Grèce continentale où la population néolithique fut refoulée au Nord; nous y voyons ce peuple, en Thessalie, poursuivre toujours la civilisation de l'âge de la pierre pendant le millénaire immédiatement suivant.

Les envahisseurs amènent avec eux la connaissance du cuivre — ils viennent d'auprès de l'île du cuivre, Chypre. Il ne se passe pas, cependant, beaucoup de temps avant qu'eux, qui sont dans la dépendance des faits géographiques, ne se dispersent, et nous pouvons au troisième millénaire distinguer déjà entre trois mondes de culture; la Crète, les îles de la mer Egée, et la Grèce proprement dite, le continent. La civilisation originale commune accepte certaines marques distinctives — mais des relations ont existé entre les régions différentes.

Vers 2000 av. J. Chr. éclate une rupture évidente et prématurée dans le développement des îles et du continent, tandis que la Crète poursuit le sien d'une façon intacte. Nous savons que de grands déplacements de peuples ont eu lieu à cette époque en Asie mineure — c'est à ce temps que la couche supérieure indo-européenne pénètre chez les peuples Hittites. Les indo-européens ont longé, à mon avis, la mer Noire et sont descendus jusqu'au Bosphore. De l'autre côté du Bosphore le courant s'est partagé: un bras est allé à l'Est, dans l'intérieur de l'Asie Mineure, là où se dressera plus tard le puissant empire Hittite; l'autre a suivi la côte occidentale de l'Asie Mineure au-dessous de Troie et jusqu'à la région de Smyrne, submergé les îles de la mer Egée et gagné la Grèce continentale. Ce sont les invasions ioniennes.

La Crète n'est pas affectée par ces invasions, et l'île, grande et riche, continue le développement intact de sa culture. Les relations entre la Crète et le Continent ont été rompues et ne commencent à se renouer que vers 1700 av. J. Chr., ce qui apparaît, entre autres, dans la reprise de la roue du potier, qui a été déjà en usage en Crète quelques centaines d'années, dans certaines formes de vases et certaines types de décorations. Je suis disposé à rapprocher du renouement de ces relations le fait, que tous les palais crétois ont été ravagés vers cette date. Je me figure, que cela se rattache à une expédition aux fins de pillage, que les continentaux, renforcés par de nouvelles bandes d'envahisseurs, firent contre l'île florissante, et dont les habitants n'étaient pas armés pour lutter contre un ennemi sur leur propre terre — les crétois étaient les anglais d'aujourd'hui ou plutôt d'hier.

C'est à cette époque — selon ma conception, — que la seconde grande vague d'indo-européens, les Achéens, a déferlé sur la Grèce. Ils ont suivi la route ter-

restre — par la Thessalie : entre autres preuves, le cheval fait avec eux son entrée en terre grecque. Les plus anciennes images, que nous en avons de Grèce, sont les images à moitié barbares, qui se retrouvent sur les pierres tombales, et qui autrefois ont indiqué les « tombes à puits » de Mycènes — on peut les dater de vers 1650—1550 av. J. Chr. Les ennemis qui ont passé en Crète avaient dans les insulaires la supériorité d'une invention importante pour la technique de la guerre, l'épée. Les armes de ce genre les plus anciennes appartiennent précisément à ces « tombes à puits » que j'ai déjà citées. Je me figure que les continentaux, dans la connaissance de leur supériorité à la guerre grâce à l'épée, se sont jetés sur l'île, riche, afin de la piller. L'histoire a plus d'une fois montré qu'un peuple, qui a réalisé une invention dans la technique de la guerre, a su se donner aussi une occasion de l'essayer.

Après que les Crétois, leur première frayeur passée, se furent ressaisis, ils réussirent pourtant à refouler les envahisseurs ; les palais de Crète se relèvent de leurs cendres, et sur les vieilles fondations. Les trésors anciens — de l'or — que l'on a trouvés dans les tombes de Mycènes montrent pourtant avec netteté que les conquérants ne sont pas revenus chez eux, les mains vides. Pour échapper à pareille visite désagréable dans l'avenir, les Crétois ont rendu en revanche les habitants des îles et des côtes leurs sujets, ou du moins leur ont fait payer tribut. C'est la « thalassocratie de Minos », dont parle Thucydide. « Le puissant roi Minos fut le premier qui eut une marine, et il soumit la mer Egée et les îles ; il mit fin à la piraterie ; naturellement », dit Thucydide, « car les tributs devaient ainsi lui être remis plus sûrement ».

Peu de temps avant 1400 av. J. Chr., les palais crétois sont détruits à nouveau, mais pour ne plus jamais se relever. Les continentaux se sont sentis

maintenant assez forts pour rejeter le joug crétois. Leurs vieux maîtres sont chassés, et la civilisation crétoise est mise en pièces. Dans les citadelles de la Grèce continentale, qui, seulement à cette époque, ont eu leurs murs solides et leurs fortifications — il s'agit surtout de Mycènes et de Tirynthe — se développent de puissantes maisons princières, enrichies des trésors que les ancêtres ont volés en Crète. De vieux trésors de famille d'origine crétoise accompagnent, au siècle suivant, de grands princes dans la tombe — ainsi peuvent s'expliquer les deux coupes d'or que l'on a découvertes dans la tombe à coupole de Vaphio, et une partie des trésors de la tombe à coupole de Dendrâ.

La civilisation qui se montre à nous, après 1400 est d'habitude appelée mycénienne tardive, et sa vaste extension — beaucoup au-delà même des côtes de la mer Egée — prouve clairement la puissance et les relations des princes à cette époque. Mais continuellement de nouvelles hordes d'indo-européens ont déferlé sur les Balkans — j'en vois une preuve, entre autres, dans les trouvailles que nous fîmes à Dendrâ, dans la cénotaphe. Le dernier grand groupe, les Doriens, qui, selon l'opinion générale, apparaît en Grèce vers 1100 av. J. Ch., renverse irréparablement les trônes, certainement déjà chancelants, des princes mycéniens.

Voilà en quelques traits la marche de la civilisation préhistorique en Grèce selon ma pensée, et telle qu'on peut la dégager des trouvailles archéologiques : de nouveaux traits recueillis dans les légendes grecques ne laissent pas de pouvoir, sur plusieurs points, enrichir cette image — mais c'est une autre histoire.

J'ai commis une grande injustice à l'égard de mon ami Natan Valmin — lui aussi ancien membre étranger de l'Ecole française d'Athènes — en ne m'arrêtant pas sur les fouilles très importantes qu'il



a faites en Messénie. Il a découvert toute une petite ville qui nous donne une idée du développement ancien de la civilisation en Grèce occidentale. Mais, quelque valeur qu'elles aient au point de vue scientifique, ces trouvailles ne peuvent pas compter sur l'intérêt du grand public autant que celles dont nous avons parlé. Tous les endroits qui ont eu une importance réelle dans l'histoire de la civilisation grecque, il faut les chercher à l'Est : la civilisation grecque a eu, de tout temps, le visage tourné vers la région du soleil levant — ainsi que les images des dieux de ses temples.

Le temps ne me permet pas non plus, de m'attarder aux grandes fouilles que M. Gjerstad a faites à Chypre et qui nous donnent enfin une base solide, quand nous voulons juger le développe-

ment très intéressant de la civilisation chypriote, et les impulsions que, de temps à autre, on y a reçu de la Grèce. Je ne trouve pas non plus de temps de parler sur les fouilles, exécutées par M. Erik Holmberg à Asea en Arcadie, où il a trouvé entre autre des couches très intéressantes de l'époque néolithique.

Enfin, je voudrais seulement mentionner qu'un comité a été constitué sous la présidence du prince héritier, comité qui doit le printemps prochain commencer des fouilles près de Milas, en Asie Mineure, dans la vieille province de Carie. Nous espérons y retrouver — dans de la terre vierge — les fils de la trame bigarrée, que nous avons été obligés d'abandonner au delà de la mer Egée. — «Ex Oriente lux».

*Axell Persson.*

## BEITRÄGE ZUR KENNTNIS DES URGESCHICHTLICHEN GOLDHANDELS.

(Auszug)

Bereits in der älteren Fachliteratur kommt die Auffassung zur Geltung, dass die Urheimat gewisser bronzezeitlicher Goldgegenstände wie Noppenringe, Armreife aus Doppelspiraldraht, usw. in Ungarn, bzw. in Siebenbürgen zu suchen ist. (Olshausen, S. Müller, O. Montelius, G. Kossinna.) S. Müller weist schon darauf hin, dass diese gleichzeitig auch als Zahlungsmittel gedient haben dürften. Der Handelsweg der ungarländischen Goldprodukte führte über Schlesien und West-Polen nach Norden. (H. Seger, J. Kostrzewski, W. Antoniewicz.) Die Aunjetitzer Kultur der Sudetenländer erwarb gleichfalls eine bedeutende Anzahl ihrer Goldgegenstände (Hängespiralen, Königgrätzer Achter usw.) aus Ungarn. Die herzförmigen Hängespiralen, bessergesagt Lockenringe, die in Südrussland, sowie auch

in Koban aufzufinden sind (Ebert, G. Wilke) hatten ihre Vorbilder ebenso in Ungarn, wie auch in Westen die Helmsdorfer Hängespiralen (Lockenringe!), deren Verwendung und Abstammung von H. Grössler durchaus falsch beurteilt wurde. Dass auch Troja und das Aegeicum ungarländische Goldprodukte übernommen haben, hat schon H. Schmidt einwandfrei klargelegt. (Troja—Mykene—Ungarn.)

Die im urgeschichtlichen Goldhandel wichtigste halbfertige Ware, d. h. Spiralen und Ringe aus einfachen oder doppeltem Golddraht, Ringe von verschiedener Grösse aus viereckigem Draht und mit sich verjüngendem Ende kommen in der Tat im Karpatenbecken in unvergleichlicher Masse vor. Diese dienten keineswegs als Schmuck, sondern mehr als Rohmaterial, bzw. Tausch-

mittel. Das System ihrer Gewichtsverhältnisse bietet einen Vergleich mit dem babylonischen Gewichts- und Geldsystem, wie das bereits von der ungarischen Forschung erkannt und betont wurde (J. Érdy, F. Kiss, F. Rómer, J. Hampel, G. Téglás und L. v. Márton).

Es kamen in Ungarn in letzten Jahren wieder einige reiche Verwahrfunde zum Vorschein, die unsere Kenntnisse über den Goldreichtum Ungarns und seine Rolle im urgeschichtlichen Goldhandel vermehrt und gleichzeitig zur richtigen Datierung beigetragen haben.

Gelegentlich einer Ausgrabung in der Aggteleker Baradlahöhle (Kom. Gömör) fanden wir 1929 einen Schatzfund, der insgesamt aus 28 Stück besteht und 140.83 gr wiegt (Abb. 23.). Der Fund enthält einige vollkommene Goldringe aus rundem Draht und Bruchstücke von solchen, — darunter aber auch einen Ring und ein Bruchstück aus viereckigem Draht — sowie mehrere kleine zylindrische Goldspiralen. Nach den übrigen Bronzefunden und dem keramischen Material (Vgl. Tompa: 25 Jahre Urgeschichtsforschung in Ungarn, Taf. 51.) ist der Fund in die II. Stufe der früheren Eisenzeit zu setzen.

Der zweite Fund kam in Békésszentandrás (Kom. Békés) 1933 bei Erdarbeiten in einem Topf zum Vorschein (Abb. 24.). Der Fund wurde offenbar absichtlich verborgen, da seine Umgebung durchaus fundlos ist. Er enthält ein vollkommenes Golddrahtbündel und acht unvollkommene, darunter 5 aus einfachem und 4 aus doppeltem Golddraht. Das vollkommene Exemplar ist 88 cm lang und 196.61 gr schwer. Das Bündel endet in zwei Schleifen, von denen eine mit feinem dünnen Draht umwickelt ist. Diese Umwicklung kommt auch bei 3 weiteren Bruchstücken vor. (Analogien finden wir dazu beim Schatzfund von Mercyfalva.) Gesamtgewicht des Fundes 807.37 gr.

Der dritte Fund ist in diesem Zusammenhang vorläufig nur zu erwähnen. In Bodrogzsádány (Kom. Zemplén) fand man 1934 wieder bei Erdarbeiten einen ausserordentlich reichen Schatzfund, der laut nachträglichen Angaben beinahe 8 kg wog. Er war in einer Bronzesitula verborgen. Bedauerlicherweise wurde die Situla fast ganz vernichtet und der grösste Teil der Goldgegenstände ging verloren. Durch Einschreiten der Behörden konnte ein Rest von etwas über 2 kg geborgen werden. Der Fund besteht aus Goldbarren, Ringen, sowie Drähten mit rundem oder viereckigem Querschnitt und Bruchstücken von solchen. Wirkliche Schmucksachen fehlen völlig. Obwohl sich der Fund in einer sonst fundlosen Schicht befand, ist er doch nach der Situla gut zu datieren. Alle drei Schatzfunde stammen aus demselben Zeitalter, rund 800 v. Chr. Diese Zeitbestimmung ist besonders für die Kulturbeziehungen zwischen dem Donaubecken und dem nordischen Kulturkreis von Bedeutung, da diese Beziehungen nach den bisherigen Meinungen in der II—III. Stufe der nordischen Bronzezeit am stärksten gewesen sein dürften.

Nach unseren Beobachtungen aber kommen die Golddrähte und die als Tauschmittel und Rohmaterial dienenden Goldringe in Ungarn überwiegend in der I—II. Stufe der frühen Eisenzeit vor. Demgegenüber sind bei uns die Noppenringe und die herzförmigen Lockenringe schon in der zweiten Hälfte der Bronzezeit (Stufe III—IV.) im Gebrauch. In diesem Zeitalter erscheinen in Ungarn auch die als Gegenwert importierten Bernsteinkorallen des Baltikums. Der regelrechte Handel mit ungarländischen Goldprodukten beginnt somit gegen Ende der Bronzezeit, erreicht seinen Höhepunkt während der älteren Hallstattperiode und geht nach dem skythischen Einbruch allmählich zurück.

Ferenc v. Tompa.



## VOTIVRELIEFS DER TERRAKOTTEN-SAMMLUNG DES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE IN BUDAPEST.

(Auszug.)

In der sehr reichhaltigen antiken Terrakottensammlung des Budapester Museums der Bildenden Künste befinden sich verschiedene Reliefs, von welchen ich eine geschlossene Gruppe, nämlich die architektonischen Antefixe in dem Band No. XLVIII. dieses Jahrbuchs behandelt habe.<sup>1</sup> Jetzt möchte ich aus der ebenfalls zahlreichen Gruppe der Votivreliefs fünfzehn ausgewählte Exemplare einer näheren Betrachtung unterziehen. Alle diese Reliefs sind ausnahmslos als Votivreliefs entstanden und spielten einesteils im Totenkult eine Rolle, andernteils wurden sie als Geschenke für Götter oder Heroen bestimmt, verfertigt. Auch in diesem letzteren Falle sind diese anziehenden und schönen Denkmäler der antiken Terrakottenplastik als Grabbeigaben uns erhalten geblieben, und nur selten gelangten sie auf anderem Wege in unseren Besitz, wie die beiden letzten Stücke der jetzt zu behandelnden Reihe, welche Bruchstücke von Tarentiner Gussmodellen sind.

Die im Nachfolgenden näher untersuchten Denkmäler lassen sich ihrer Gestalt nach in drei Gruppen teilen. Die erste Gruppe bilden die Brustbilder, die sogenannten «*προτομή*», die zweite die Masken, die dritte Gruppe endlich die ein- und mehrfigurigen Reliefs. Nach der technischen, typologischen, sowie bedeutungsgeschichtlichen Analyse dieser drei Gruppen gibt der Verf. auch eine Statistik der Reliefs nach ihren Fundorten und ihren Typen; sieben Stücke stammen aus Griechenland, acht aus Süditalien, grösstenteils aus Tarent.

Von den acht Protomen sind vier vollständig, von vier sind nur die Köpfe erhalten. Die Zahl der Masken ist drei, übrige Reliefs sind vier, welche mit Hilfe ähnlicher erhaltener Denkmäler ergänzt werden können.

### I. WEIBLICHE BRUSTBILDER (PROTOMEN) STRENGEN STILES AUS GRIECHENLAND

Ein gemeinsames Merkmal dieser Stücke bildet ausser dem gemeinsamen Fundort auch der Umstand, dass sie alle in der 1. Hälfte des V. Jahrhunderts entstanden sind. Alle vier Protomen stellen eine Göttin ernsten Blickes dar, in welcher wir aller Wahrscheinlichkeit nach die Göttin Déméter erkennen müssen, deren Kult in Verbindung mit dem griechischen Totenkult aus dem schönen, in der griechischen Unterwelt sich abspielenden Mythos bekannt ist. (Roscher: *Myth. Lexikon*. II. Sp. 1284: «Demeter und Kora (Persephone)» und Pauly—Wissowa: «*Realencyclopädie*» IV. Sp. 2713.)

1. *Grosse weibliche Protomé.* (Abb. 25.) Rötlichgelber Ton. Höhe: 22 cm. Aus mehreren Stücken ziemlich vollständig zusammengestellt. Die Oberfläche ist überall mit Sinter bedeckt, so dass von der ursprünglichen Färbung nur Spuren der weissen Farbe erhalten geblieben sind. Die Protomé wird nach unten breiter und weist auch etwas Gliederung auf. Der Kopf ist von einem niedrigen Diadem bekränzt, die dichte, wellige Haarmasse ist in der Mitte gescheitelt, zwei Haarsträhne fallen unter dem Ohr in Locken

<sup>1</sup> Terrakottenantefixe in der Sammlung des Budapester Museums der Bildenden Künste. Arch. Ért. XLVIII. S. 34—53.

auf die Schulter. Zwei Löcher am Hinterkopf dienten zum Anhängen.

Unser Stück erfreute sich grosser Beliebtheit und war weitverbreitet, wir halten es für das Produkt einer boeotischen Werkstatt, obwohl sehr verwandte Exemplare auch aus Lokris bekannt sind. Auf den Inseln Rhodos und Cypern sind auch frühere Exemplare gefunden worden, welche den Ursprung dieses Typus gut beleuchten; als Zeitpunkt der Entstehung müssen wir an die ersten Jahrzehnten des V. Jahrhunderts denken. (Vergl. Winter: «Die Typen der figürlichen Terrakotten» I. S. 242. Nr. 8. Ein gleiches Stück befindet sich in Albertinum zu Dresden, s. *Archaeologischer Anzeiger* 1891. S. 166. Nr. 10. Weitere ähnliche Exemplare in den Antiquarien zu Berlin und München, sowie in der Sammlung Scheurleer zu Haag; G. W. Scheurleer: «Katalogus» (1909) Nr. 216. Pl. XIX. — Die im Athener Nationalmuseum vorhandenen ähnlichen Stücke (No. 4190—91) stammen aus Lokris, auch das Louvre bewahrt solche Exemplare aus Lokris. Vergl. Charbonneaux: «Les Terres cuites grecques» Paris 1936. No. 28. pl. 26.)

2. *Grosse weibliche Protomé* (Abb. 26.). Ziegelroter Ton. Höhe 25 cm. Gebrochen, beim linken Ohr kleine Quetschungen. Von der ursprünglich reichen Bemalung sind nurmehr Spuren der roten und gelben Farbe erkenntlich. Der Brustteil der Protomé weist wenig Gliederung auf. Am Kopf schmales Diadem und Schleier, darunter geringeltes Haar. Im Ohr befinden sich grosse Scheibenohrgehänge. Am Schleier befinden sich gelbe Farbspuren, das schmale Band im Haar war ursprünglich rot und endet beim Ohr in dreifachem Geflecht. Auf der Brust sind die Spuren eines aus zwei Reihen roter Tupfen gebildeten Brustschmuckes erkenntlich. Auch bei diesem Stück diente ein am Hinterkopfe befindliches Loch zum Aufhängen. Unser Stück muss mit dem Vorhergehenden

gleichen Entstehungsortes, sowie gleicher Entstehungszeit sein. Es ist in mehreren identischen oder sehr ähnlichen Exemplaren bekannt. (Vergl. Winter op. cit. I. S. 237. No 5. — Im Athener Nationalmuseum befinden sich zwei Exemplare — No. 1765 und 1769 — aus Tanagra. Ähnliche Protomen befinden sich noch im Berliner Antiquarium, im Louvre zu Paris, sowie im British Museum zu London.)

3. *Kleine weibliche Protomé* (Abb. 27.). Ziegelroter Ton. Höhe: 12·5 cm. Von kleineren Abbröckelungen abgesehen, gut erhalten. Auf der Oberfläche befinden sich überall Spuren weisser Bemalung. Ein niedriges Diadem bekränzt das Haupt, darunter befindet sich das gleichmässig gewellte Haar. Das Brustbild erweitert sich stark nach unten, ist aber sonst wenig gegliedert. Am Kopf sind zwei Löcher zum Anhängen angebracht. Es ist eine geschickte Arbeit unbekannten Fundortes, muss aber in einem der vorerwähnten Werkstätten entstanden sein und weist grosse Verwandtschaft mit den weiblichen Protomen dieser Zeit aus Cypern auf. (Vergl. Salzmann: «Nécropole de Camiros», pl. 12. 13. 24.; sowie Heuzey: «Recherches sur les figures de femmes voilées de l'art grec» in Band 1873. der «Monuments grecs.» — Ein fast identisches Exemplar befindet sich in der Sammlung Loeb; s. Sieveking: «Sammlung Loeb», I. S. 9. T. 13, 2.; ein weiteres ähnliches Exemplar befindet sich unter den antiken Terrakotten des Hamburger Museums: *Arch. Anz.* XLIII. Sp. 373. Abb. 87. Nach der Mitteilung von Mercklin stammt dieses Exemplar aus Levadhia. Vergl. noch Winter op. cit. I. S. 242. No. 9. und *Arch. Anz.* 1889. S. 91. No. 14.)

4. *Kleine weibliche Protomé* (Abb. 28.). Graugelber Ton. Höhe: 14 cm. Tadellos erhalten. Die weisse Deckfarbe trägt Spuren roter und blauer Bemalung.

Dieses Brustbild gehört einem von den vorgenannten völlig abweichenden



Typus an. Auf dem Kopf befindet sich ein hohes Diadem, darunter gewelltes Haar. Von beiden Seiten des Diadems fällt ein Schleier auf die Schultern herab, die Hände ruhen in graziöser Haltung auf dem Busen. Die Farbspuren beweisen, dass das Diadem blau, das Haar rot bemalt war. Mehr ist von der Farbgebung heute nicht erkenntlich. Das zum Anhängen nötige Loch ist oberhalb der Stirne, im Haar untergebracht. Unsere Protome stellt einen grösseren Körperauschnitt dar, als die im Vorgehenden behandelten Exemplare, auch ist die Wiedergabe der Körperoberfläche anatomisch genauer, Hände und Arme haben auch Platz erhalten. Dieses feingeformte Brustbild erscheint wie eine Verkürzung der zeitgenössischen ganzfigurigen Darstellungen, wie die Peplos-Statuen und ähnliche. Sie kommen sowohl unter den Arbeiten der attisch-athenischen, wie der korinthischen Werkstätten vor. In den Kreis einer dieser Werkstätten müssen wir auch unser Stück einreihen, da der Fundort unbekannt ist, können wir dies nur mit grosser Wahrscheinlichkeit behaupten. Das Material weist auf eine attisch-athenische Werkstätte, doch ist dies kein sicherer und zwingender Beweis; als Entstehungszeit nehmen wir das Jahrzehnt unmittelbar vor Phidias an. (Bezüglich des Typus vergl. Winter op. cit. I. S. 249. No. 1. sowie Bull. Corr. Hell. 1879. p. 33. No. 5.; Gaz. Arch. II. (1876), p. 133, pl. 31.; sowie H. Poulsen: «Der strenge Stil» (Acta Archaeologica, Vol. VIII. Kopenhagen, 1937.). — Die grosse Beliebtheit und die weite Verbreitung dieses Typus beweist der Umstand, dass die bei der Aufdeckung des Gräberfeldes zu Myrina gefundenen Brustbilder des V. Jahrhunderts sämtlich diesem Typus angehören (s. Pottier—Reinach: «Nécropole de Myrina» II. p. 325.).

## II. MÄNNLICHE MASKEN AUS GRIECHENLAND

In diese Gruppe gehören drei, männliche Gottheiten darstellende Masken. Eines ist noch die Arbeit der archaischen Kunst, die beiden anderen hingegen spiegeln schon die Kunstauffassung der 2. Hälfte des V. Jahrhunderts. Eine nähere Benennung dieser Masken kann nur mit Vorbehalt geschehen. Alle drei beruhen auf einem untereinander sich stark ähnelnden Typus, dessen Benennung sowohl Zeus, wie Dionysos, Asklepios oder Hades sein könnte, weil kein besonderes Attribut eine genauere Benennung sichert. Die erwähnten Gottheiten weisen in dieser Zeit keine solchen Merkmale der Gesichtsbildung auf, welche die genaue Benennung erleichtern könnten. Wir können mit völliger Bestimmtheit nicht einmal soviel behaupten, dass nur die mit dem Totenkult in Zusammenhang stehenden Götter in Frage kommen könnten. Diese Masken konnten sowohl als Grabbeigaben mit den Toten beerdigt worden sein, wie sie auch als Votivgeschenke armer Menschen in das Inventar von Tempeln und Heiligtümern gelangen mögen. Wir stehen auf diesem Gebiet umso unsicherer da, weil die näheren Fundumstände uns ganz unbekannt sind, so dass in Ermangelung eines gesicherten Fundortes ihre Entstehung nur mit der Bezeichnung «Griechenland» lokalisierbar ist.

5. *Kleine archaische männliche Maske* (Abb. 29.). Gelblichbrauner Ton. Höhe: 10<sup>6</sup> cm. Tadellos erhalten. Von der ursprünglich reichen Farbgebung sind nur mehr Reste der weissen Deckfarbe erhalten. Das Gesicht ist ganz glatt, fast ohne Einzelheiten gehalten, das Haar umgibt in kaum gegliederter Masse den Kopf. Schnurrbart und Backenbart entbehren auch jeder Gliederung, sicherlich waren die Haarmassen des Kopfes und des Bartes durch die Fär-

bung unterschieden. Der Augenschlitz ist ziemlich schmal und schräg geschnitten, der längliche Augapfel hebt sich ein wenig hervor. Am Kopf befindet sich das übliche Loch zum Anhängen. Die Ausarbeitung dieser Maske bezeugt die Kenntnis, sowie die Wirkung der Bronze-technik, eine Analogie dieses Stückes ist mir vorläufig unbekannt. Köpfe von ähnlichen Typus befinden sich unter den argos-sikyonischen, sowie aeginätischen (?) Denkmälern der Bronzeplastik, genau derselbe Typus kommt aber unter diesen auch nicht vor. Ich möchte noch erwähnen, dass wir hier und da auf Vasenmalereien eine ähnliche Kopf- und Gesichtsbildung antreffen. Ich berufe mich auf Vasengemälde, welche dem Euthymides, dem Phintias, sowie dem «Maler Kleophrades» zugeschrieben werden.

Die Gottheit, welche auf unserer Maske verewigt wurde, ist Dionysos, welcher auf frühen Darstellungen oft diesen Typus aufweist. Unsere Maske mag in den ersten Jahrzehnten des V. Jahrhunderts in einem der korinthischen oder attischen Terrakotten-Werkstätten entstanden sein. (Vergl. E. Langlotz: «Frühgriechische Bildhauerschulen», Nürnberg, 1923. Taf. 28. a—c, 30, 53. d, und Collignon: «Histoire de la sculpture», I. fig. 151 und V. Stais: «Marbres et bronzes du Musée National, Athènes», 1910, p. 284. No. 6446. Bezüglich der Vasengemälde s. Pfuhl: «Malerei und Zeichnung der Griechen», Bd. III.)

6. *Grosse männliche Maske mit Diadem* (Abb. 30.). Ziegelroter Ton. Höhe: 25.5 cm. An mehreren Stellen gebrochen, die Oberfläche stark beschädigt. Ausser spärlichen Resten der weissen Grundfarbe ist von der Bemalung nichts mehr erhalten. Ein gütiges Männergesicht mit ruhigem Blick. Der reiche Haar- und Bartwuchs umgibt gleichmässig in Locken geringelt das Haupt. Über dem Mund ist ein dichter Schnurrbart. Auf dem Kopf befindet sich ein breites Dia-

dem, in welchem die zum Anhängen nötigen zwei Löcher angebracht sind.

In unserem Terrakotten-Denkmalbestand befindet sich kein zweites ganz entsprechendes Stück. (Fragmente zwei ähnlicher Masken sind im Museum f. ant. Kleinkunst zu München.) Öfter kommt dieser Typus auf Denkmälern des Grossplastik vor, unter ihrer Wirkung muss unser Männer-, beziehungsweise Götterkopf entstanden sein. Zeus, Dionysos, Asklepios, Hades und Poseidon werden in der Monumentalplastik in einer, unserer Terrakotten-Maske sehr ähnlichen Gestalt dargestellt und sind nur durch das Attribut in ihrer Hand genauer bezeichnet worden. Diese Götterstatuen, welche zweifellos in der Zeit des Phidias entstanden sind, stammen aus der Bildungszeit des klassischen griechischen Götterideales und lassen ihre Wirkung auch auf anderen Gebieten der Plastik stets spüren. Dies beweist auch unsere Maske, welche mit Recht den Namen des Asklepios, Dionysos, Hades oder Zeus führen könnte.

Als Entstehungsort müssen wir unbedingt eine näher nicht feststellbare Werkstatt Griechenlands annehmen, als Entstehungszeit möchten wir das dritte Viertel des V. Jahrhunderts benennen. (Vergl. Bulle: «Der schöne Mensch im Altertum» 2. Aufl. Sp. 495—499. Taf. 228—230.; sowie G. E. Rizzo: «Conosciamo noi Fidia?...» Dedalo, VII. 1926. pag. 273—290.)

7. *Männliche Maske mit hohem Diadem* (Abb. 31.). Ziegelroter Ton.<sup>1</sup> Höhe: 16.5 cm. Die linke Seite des Reliefs ist gebrochen. Weisse Farbspuren befinden sich überall auf der Oberfläche. Eine bärtige Göttermaske mit hohem Diadem. Das Haar ist in weich gewellten Massen dargestellt. Die zum Aufhängen nötigen Löcher sind in der Mitte des Diadems angebracht. Arndt datierte die Maske auf die phidiasische Zeit («Bärtige Göttermaske phidiasischer Zeit»), während nach Sieveking die Datierung des



Stückes dadurch erschwert wird, dass archaische Elemente mit neueren Stilelementen gemischt auftreten. (Die Sammlung Loeb, I. S. 9.) Unsere Maske stellt wahrscheinlich den Gott Dionysos dar und gehört zu den mehr verbreiteten, in mehreren ähnlichen Exemplaren erhaltenen Göttertypen. Sie ist sicherlich das Produkt einer griechischen, wahrscheinlich attischen Werkstatt und mag in der 2. Hälfte des V. Jahrhunderts, vielleicht um die Ende desselben entstanden sein. (Ein ganz identisches Exemplar befindet sich in der Sammlung Loeb, s. op. cit. Taf. 13. Ähnliche Exemplare befinden sich im British Museum und im Louvre, s. Walters op. cit. p. 216. pl. XXIII. und Heuzey: «Les figures antiques de terre-cuite du Musée de Louvre», Paris, 1883. pl. 19. 2. Weitere Exemplare befinden sich in Madrid; A. Laumonier: «Cat. de terres-cuites du musée arch. de Madrid», Paris, 1921. p. 21. no. 52—53, pl. XVI. 14. und XVII. 11. — Als schönstes Exemplar dieses Typus mag die schöne Dionysosmaske des Louvre gelten, deren sichere Benennung die im Haar befindlichen Weinlaubblätter ermöglichen. s. L. Pottier: «Diphilos», Pl. 10. 204.)

### III. WEIBLICHE PROTOMEN AUS SÜDITALIEN

Diese vier weiblichen Brustbilder — mit Ausnahme eines aus Cumae — sind Erzeugnisse der Tarentiner Terrakottenwerkstätten. Zwei darunter gehören noch der archaischen Kunst an, die beiden andern hingegen entstanden zwischen 420—380 v. Chr. Alle vier sind nur teilweise erhalten, der Brustteil ist abgebrochen, nur der Kopf blieb in ziemlich guten Erhaltungszustand. Sie stellen, wie auch die früher behandelten männlichen Masken, Gottheiten dar, wahrscheinlich Déméter oder Kora, die in ganz Magna Graecia und Sizilien besonders verehrt wurden. Da diese Götinnen vor allem mit dem Totenkult in

Verbindung standen, können wir annehmen, dass diese Protomen aus Gräbern zum Vorschein kamen.

8. *Kopf einer archaischen weiblichen Protomé* (Abb. 32.). Graugelber Ton. Höhe: 10 cm. Oberhalb der Stirne ist ein Stück des Haares abgebrochen. Spuren weisser Bemalung. Der mit Schleier bedeckte weibliche Kopf weist den üblichen Typus der archaischen Köpfe auf, mit klingelocktem Haar, welches unter dem Ohr in ähnlichen Flechten sich fortsetzt. Das zum Anhängen nötige Loch befindet sich auf dem Scheitel. Ähnliche Kopftypen finden wir meistens bei den stehenden weiblichen Statuen (Vergl. Winter, op. cit. I. S. 105. No. 5—6.). Auch in der Terrakotten-Sammlung unseres Museums befindet sich ein Terrakotta-Köpfchen, welches mit der vorerwähnten Protomé gleichalterig sein muss. (Vergl. Oroszlán: «Az antik terrakotta-gyűjtemény katalógusa» S. 41. No. 3., 4., 6.) Der Fundort unseres Kopfes ist laut Angabe von Arndt Cumae, woher auch andere ähnliche Köpfe unseres Denkmälerbestandes stammen. (Vergl. Arch. Anz. 1895. S. 219—220. No. 2. Dresden, Albertinum, sowie Mon. Ant. R. Accad. dei Lincei, I. p. 44, sowie Gabrici: «Cumae» in Mon. Ant. dei Lincei. XXII. Tav. LXXI—LXXXIII, endlich A. Levi: «Le terrecotte figurate del Museo Nazionale di Napoli», pag. 106.) — Als Entstehungszeit möchten wir den Anfang des V. Jahrhunderts angeben.

9. *Kopf einer archaischen weiblichen Protomé* (Abb. 33.). Graugelber Ton. Höhe: 15 cm. Der Kopf ist gut erhalten, an vielen Stellen Spuren weisser Bemalung. Archaischer weiblicher Kopf. Das in drei Reihen gleichmässig runder Locken untergebrachte Haar wird von einem diademähnlichen Band abgebunden, darüber befindet sich ein Schleier oder Tuch. Die zum Aufhängen nötigen Löcher befinden sich auf dem Scheitel des Kopfes.

Eine mit dem Vorhergehenden gleichaltrige Protomé, laut Arndts Angaben in Tarent gefunden, — dies bestätigt ausser dem Material auch der Typus, — welcher in mehreren Exemplaren in den Museen zu Triest, Lecce und Taranto vorkommt. (Vergl. Winter op. cit. I. S. 110. No. 8. und S. 244. No. 11, sowie A. Martini: «Guida di Taranto», 1933.) — Die Entstehungszeit entspricht des vorigen Stückes.

10. *Kopf mit Schleier von einer weiblichen Protomé* (Abb. 34.). Gelblichgrauer Ton. Höhe: 14.3 cm. Der Kopf ist unversehrt, aber von dem Brustbild ist nur ein kleines Stück erhalten. Mit Schleier bedeckter weiblicher Kopf. Unter dem Schleier ist das Haar durch ein Haarreif zusammengehalten, die Enden hängen fast bis auf die Schulter herab. Das Gesicht ist breit. Im Ohr prachtvolles Gehänge. Auf dem erhaltenen Teil der Protomé ist der dreieckige Ausschnitt des Chitons, sowie die Falten des darüber befindlichen Mantels zu erkennen. Auf der rechten Schulter ist ein eckiger Gegenstand, vielleicht die Fackel mit dem «X» Ende, welche auf Tarentiner Denkmälern oft vorkommt.

Die Bekleidung sowie die Reste der Fackel weisen auf die Göttinnen Kora oder Déméter als Dargestellte hin, um so mehr, da diese — wie schon erwähnt — in Tarent besonders verehrt wurden. Arndts Angabe nach stammt unser Stück ebenfalls aus Tarent. Der Kopf beweist dies zweifellos und gesellt sich unmittelbar zu den weiblichen Antefixen aus Tarent (IV. Jh. v. Chr.), welche hinwieder mit den süditalischen Münzen in Zusammenhang stehen. (Vergl. meinen vorerwähnten Aufsatz über die Antefixe.) Der strenge Stil der Formgebung des Kopfes mit der etwas lockeren Haarbehandlung erschwert die Datierung, wir können aber kaum fehlgehen, wenn wir den Kopf auf das Ende des V., vielleicht auf den Anfang des IV. Jahrhunderts setzen. Viele ähnliche

Exemplare sowie Varianten des Typus sind in dem kleinplastischen Denkmälerbestand Tarents erhalten geblieben. (In den süditalienischen Museen befinden sich zahlreiche Exemplare, in Triest und in anderen europäischen Museen ebenfalls; vergl. Winter op. cit. I. S. 117. 5. und Journal of Hell. Stud. VII. (1886) p. 29. no. 11, sowie Lenormant: «Notes arch. sur Tarente», in Gaz. arch. 1881—82. p. 148. pl. 36.)

11. *Kopf mit Schleier von einer weiblichen Protomé* (Abb. 35.). Ziegelroter Ton. Höhe: 11 cm. Der Kopf ist tadellos erhalten, aber von Sinter ganz bezogen. Der weibliche Kopf ist dem Vorbehandelten ähnlich, das Haupt wird von welligem, in kronenartigem Kranz untergebrachten Löckchen geziert, darinnen befindet sich ein ringartiges Diadem, dahinten ein Schleier. Wahrscheinlich können wir in diesem Kopfe eine ähnliche Darstellung der Göttinnen Déméter oder Kora betrachten. Laut der Angabe Arndts stammt es sicherlich aus Tarent. Die Entstehungszeit mag mit der Vorhergehenden die gleiche sein. (Vergl. Rizzo: «Busti fittili di Agrigento», in Öster. Jahresshefte XIII. (1910) S. 63. Taf. 1—2 und P. Marconi: «Plastica agrigentina, II.» in Dedalo IX. 1929. pag. 650—51.)

#### IV. BRUCHSTÜCKE VON KULTRELIEFS UND IHRE GIESSFORMEN AUS TARENT

In diese Gruppe gehören wieder vier Denkmäler. Zwei davon sind Bruchstücke von Kultreliefs und wurden als Votum einer Gottheit oder eines Heros von Tarentum geweiht; die beiden anderen Stücke hingegen sind Reste von Gussformen, welche zur Herstellung ähnlicher Votivreliefs dienten. Alle vier reihen sich ebenbürtig der Reihe unserer Terrakotten-Sammlung an und erbringen interessante Beiträge zur Geschichte der Tarentiner Kleinplastik.



12. *Bruchstück eines Kentaurenreliefs.* (Abb. 36.). Ziegelroter Ton. Höhe 21 cm. Von dem einst beträchtlich grossen Relief ist nur der Kopf des Kentauren, sein Rumpf, der linke Arm, von der auf seinem Rücken befindlichen Gestalt die linke Hand samt Arm erhalten. Ein bärtiger Kentaure, mit sehr charakteristischen und ausdrucksvollen, gut geformten Kopf; in seiner Rechten hält er einen Gegenstand, vielleicht eine Leier.

Andere besser erhaltene Exemplare unseres Denkmälerbestandes ermöglichen eine Ergänzung dieses Reliefs. Der Kentaure hält in einer Hand seine Leier, mit der anderen drückt er eine grosse Vase oder ein mit Wein gefülltes Gefäss an sich. Auf seinem Rücken trägt er einen Jüngling — einen Heros — welcher mit seiner Linken sich am rechten Arm des Kentauren festklammert. Wir können dieses schöne und charakteristische Beispiel Tarentiner Tonplastik auf stilkritischer Grundlage auf die Wende des V. Jahrhunderts setzen (S. Winter op. cit. I. S. 210. No. 4. sowie Petersen: «Verschiedenes aus Süditalien», in Röm. Mitt. XII. S. 137. No. 17.).

13. *Oberkörper eines bärtigen liegenden Mannes* (Abb. 37.). Gelblichgrauer Ton. Höhe: 14.2 cm. Von dem sonst gut erhaltenen Kopf ist das für Tarentiner Heroen und Götter so bezeichnende Diadem abgebrochen. Spuren von Bemalung sind nicht auffindbar. Der stark gedrehte Oberkörper trägt einen für die Tarentiner Plastik charakteristischen Heroenkopf. Gegenstücke unseres Denkmälerbestandes ermöglichen eine Ergänzung unseres Reliefs. Der Heros oder Gott stützte sich auf seinen linken Arm und lag halb sitzend auf der Kliné. Der Oberkörper solcher Reliefs war fast rundplastisch ausgearbeitet, während die Kliné mit dem darauf befindlichen Unterkörper reliefmässig geformt war. In der liegenden Männergestalt mögen wir entweder den in Tarentum in chthonischem Sinne verehrten Dionysos, oder

einen Heros dargestellt sehen, wie Taras, Phalantus. Unser Bruchstück kann in den letzten Jahren des V. Jahrhunderts entstanden sein. (Vergl. Winter op. cit. I. S. 201. No. 9. und S. 203. No. 4. 11. etc.; sowie A. Levi op. cit. Fig. 28. 30. 31. und A. Martini: «Guida di Taranto». III. Ausgabe 1933. — E. Petersen: «Dioskuren in Tarent», in Röm. Mitt. XV. S. 1. — Lili Frankenstein: «Tarentiner Terrakotten» (Diss. Manuskript. Greifswald. 1921.).

14. *Bruchstück eines Gussmodells für ein Votivrelief* (Abb. 38.). Graubrauner Ton. Grösse: 33—24 cm. Nur der kleinere Teil des Gussmodells ist erhalten, auch dieser ist aus zwei Stücken zusammengestellt. Die Rückseite ist geglättet und trägt eine Inschrift oder Aufschrift (Meisternamen oder Meisterzeichen) «TEAAH...» Das Gussmodell zeigt eine stehende Göttin im Peplos, ihr Kopf ist mit einem Schleier bedeckt, in ihrer Hand hält sie eine Schale. Gesichtstypus und Haartracht stehen mit den auf Abb. 34 und 35. sichtbaren Göttinnen in nahem Zusammenhang. Daneben ist ein Teil der Kliné mit den beiden Knien und Beinen eines darauf liegenden Mannes ersichtlich.

Diese in Tarent sehr beliebten Reliefs stellten zumeist eine auf einer Kliné liegende Gottheit und eine daneben stehende oder sitzende Göttin dar. Die Gruppe wird öfters von einem stehenden Pferd oder nur von einem Pferdeköpfe ergänzt. Auf den zu den vorerwähnten gehörigen Reliefs wird laut Feststellung von A. J. Evans Déméter — Hades oder Dionysos und Persephoné — Gaia dargestellt, immer in chthonischem Sinne, mit ihrem Unterweltskult im Zusammenhang. (S. «Recent Discoveries of tarentines Terracottas», Journal of Hell. Stud. VII. 1886. S. 1. No. 16. 19. 20. — sowie A. Levi op. cit. p. 25. no. 88. fig. 27.). — Dieser Relieftypus ist also mit den verbreiteten Darstellungen des Totenmahles zwar verwandt, aber

nicht identisch. Der Unterschied liegt gerade in der speziellen Art der Tarentiner Kulte. Unser in vielen Varianten vorhandenes Gussmodell mag wohl im IV. Jh., vielleicht sogar etwas später entstanden sein. (S. Winter op. cit. I. S. 203. 5. und 204. 1., sowie Arch. Zeitung 1882. S. 287. 3. und S. 294.)

15. *Bruchstück eines Gussmodells mit dem Vorderteil eines schreitenden Pferdes* (Abb. 39.). Graubrauner Ton. Grösse: 16×26,5 cm. Der erhaltene Teil ist in tadellosem Zustand. Die Rückseite ist geglättet. Unser Gussmodell zeigt den Vorderteil eines stolz schreitenden Rosses. Auf seinem Rücken ist ein Kantharos sichtbar. Das Pferd sowie der Kantharos gehören zum ständigen Bedarf

des Tarentiner Heroenkultes. Es mag auch dieses Stück zu einem Heroenrelief gehörig sein, welches vielleicht den Dioskuren gewidmet war. (Vergl. Winter op. cit. I. S. 204. 5. sowie Arch. Zeitung 1882. S. 312. No. 45. — Milani: «Studi e Materiali», I. p. 155. no. 120 und 124, sowie p. 157. no. 48.)

Wir möchten hoffen, dass es sich lohnt hat, diese noch nie näher untersuchten Denkmäler unserer Sammlung eingehender zu behandeln. Sie erbringen eine namhafte Bereicherung unseres Denkmälerbestandes und bringen für die Kenntnis des heute besonders im Vordergrund des Interesses stehenden Kultzentrums von Tarent wichtige Beiträge.

Zoltán Oroszlán.

## RÖMISCHER JÜNGLINGSKOPF VON EINEM GRABMAL AUS ATHEN.

Der beistehend abgebildete Jünglingskopf (Abb. 40—42.) befindet sich in Berliner Privatbesitz und ist mir vom Besitzer zur Publikation gütigst überlassen worden. Im Jahre 1926 in Athen erworben entstammt er nach verlässlichen Angaben, die auch vom Alfred Brückner bestätigt wurden, aus dem Keramaikos (Höhe: mit Hals 25 cm, ohne Hals 20 cm). Die Haare sind mit reichlichen, rötlichen Farbspuren bedeckt. Am Hinterkopf sitzt noch ein Rest von der Rückwand der Aedícula, in der wir den Jüngling zahlreichen Analogien entsprechend wohl als ruhige Stehfigur vorzustellen haben. Die Arbeit ist von delikater Feinheit. In den Gesichtszügen herrscht anstatt jugendlicher Frische ein leichter Anflug von Schwermut und Gedrücktheit. Die Behandlung der Einzelformen zeigt eine für die frühe Kaiserzeit charakteristische vornehme Zurückhaltung. Zur näheren zeitlichen Bestimmung bietet die Haartracht verlässliche Handhabe. Die am

Oberkopf fächerförmig übereinander geschichteten Haare fallen vorne in leicht geschwungenen, dichten Strähnen in die Stirne. Die Haarmasse liegt nicht flach am Oberkopf, sondern leicht abgetrepppt, als eine Art Vorläufer der «Stufenfrisur». Damit gelangen wir zu einer Datierung in die 40-er Jahre des I. Jhs. n. Chr. (Als einen weiteren Vorläufer der Stufenfrisur vgl. den Claudiuskopf in Braunschweig: A. B. 1175—6; für die Haartracht den Caligula in Kopenhagen A. B. 1171—2) Trotz des Athenischen Fundortes haben wir in dem Jugendbildnis doch wahrscheinlich einen vornehmen Römer vor Augen; nicht nur die trachtgeschichtlichen Merkmale, sondern auch die spannungslose, etwas gedrückte Geistigkeit, sowie die vornehme Zurückhaltung des Ausdruckes sprechen eher für einen Römer als für einen Griechen. Jedenfalls gehört der Berliner Kopf zu den kostbarsten Resten der Athenischen Gräberkunst der frühen Kaiserzeit.

A. Hekler.



## RÖMISCHE STEINDENKMÄLER IN KETHELY (MANNERSDORF).

1. Enthauptung der Medusa. (Abb. 43.) Stark übertünchtes Steinrelief in der Vorhalle der Kirche eingemauert. Die durch zahlreiche Exemplare auf Münzen, Wandgemälden, Vasen und Steinreliefs bekannte und wohl auf ein griechisches Original vom Anfang des IV. Jahrhunderts zurückführbare dreifigurige Komposition erscheint hier in einer neuen Variation. Von allen anderen Exemplaren abweichend, ist Medusa hier unbekleidet, und die neben Perseus dargestellte Athena taucht hinter felsigem Grund empor. Hat diese Darstellung des landschaftlichen Hintergrundes einen malerischen Charakter, so sind die beiden anderen aus Pannonien stammenden Repräsentanten derselben Komposition Vertreter des klassischen Reliefstiles. [1. Budapest, Nationalmuseum, (wahrscheinlich aus Aquincum), (Abb. 44.) Arch. Ért. 1889. 159 ff. — Arch. Ep. Mitt. 1890. S. 49. f. — Pfuhl, Malerei und Zeichnung, III. 642-3, II. § 767 — Robert, Sarkophagreliefs III, 3, 403. — Amer. Journ. Arch. 1933. Pl. XIII, 1. p. 72. Nr. 11.) 2. Budapest, Nationalmuseum, aus Vác (Abb. 45.) (wahrscheinlich in Aquincum gefunden), Arch. Ért. 1889. 160. Arch. Ep. Mitt. 1890. S. 50. f. — Die ursprüngliche Komposition erscheint hier durch Weglassung der Athena in abgekürzter Form.]

2. Oberteil eines dreifigurigen Nischengrabmals.

(Abb. 46—49.) In die Aussenwand der Kirche eingemauert. Die längliche Nische enthält drei Halbfiguren, rechts der bärtige Mann mit Schriftrolle in der linken Hand, links die mit wirkungsvollen Alterszügen ausgestattete Mutter mit Fruchtzweig in der rechten Hand; die Linke ist zärtlich auf die Schulter der Tochter gelegt, — in der Mitte endlich die jugendliche, durch Familienähnlichkeit mit der Mutter verbundene Tochter, die mit beiden Händen einen Traubenzweig umschlungen hält. Hals und Gewand der beiden Frauen sind reichlich mit Schmuck beladen. Als Kopfbedeckung tragen sie die bekannte norische Haube. (Die Beispiele zusammengestellt bei Geramb, Steierisches Trachtenbuch, Die norisch-pannonische Tracht, 196 ff.). Im Gegensatz zu den Frauen ist der Mann — nach römischer Art gekleidet und trägt die wohlbekannte frühantoninische Haar- und Barttracht. Alle drei Köpfe zeigen deutliche Persönlichkeitsmerkmale und in ihren Blicken regt sich ein düster-pathetischer Schwung. Das Grabmal, das auch seiner Arbeit nach zu den hervorragendsten Vertretern dieser Gattung gehört, kann auf Grund der Haar- und Barttracht des Mannes mit Sicherheit in das dritte Viertel des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts angesetzt werden.

A. Hekler.

## DIE GLASBÜSTE DES KAISERS LUCIUS VERUS.

(Auszug.)

Vor einigen Jahren kam eine in Adalia (Kleinasien) bei Feldarbeiten gefundene, 6 cm hohe, gelbliche, gegossene Glasbüste (Abb. 50—51.) in Budapester Pri-

vatbesitz. Das kleine Porträt ist sehr gut erhalten, der Kopf selbst ist unbeschädigt, nur die Kanten der hermenförmigen Büste, — ausgenommen die der

rechten Seite — sind abgebröckelt. Im Haare sieht man einige Rostspuren.

Der Vergleich unserer Büste mit Münzen und anderen Statuen beweist mit völliger Sicherheit, dass die Glasbüste den Kaiser Lucius Verus darstellt. Der finstere, misstrauische Blick, die Adler-nase, die hauptsächlich auf den Münzbildern vorkommt, an den ergänzten Marmorexemplaren dagegen meistens nicht auffindbar ist, die Haar- und Barttracht sind alle sichere Kennzeichen des Kaisers. Die Glasbüste kann man am besten mit den Münzbildern aus den Jahren 162—4 in Zusammenhang bringen.<sup>1</sup> In dem grossen Denkmälermaterial ist kaum eine treffende Analogie feststellbar, doch stehen der Marmorkopf aus Tarragona<sup>2</sup> und die Silberbüste aus Marengo in Turin<sup>3</sup> verhältnismässig am nächsten. Alle sind sehr gut erhalten, die Nase selbst ist un-gebrochen. Kennzeichnend ist der pa-thetische Ausdruck, hauptsächlich auf den Budapester und Tarragonischen Exemplaren, während der Turiner Kopf das tückische, misstrauische Wesen des Kaisers zur Geltung bringt. Gegenüber den anderen Marmordarstellungen sind die Haare an den erwähnten Köpfen in selbständige Locken geordnet. Auf Grund des pathetischen Ausdruckes schliesst sich auch die Pariser überlebens-grosse Marmorbüste hier an,<sup>4</sup> auf welcher aber die Haare mit laufendem Bohrer malerisch aufgelockert sind.

Über römische Glasfiguren ist kaum etwas publiziert worden. Unter den

Porträts erwähnt Kisa<sup>5</sup> eine bläuliche, gegossene römische Büste (Köln, Slg. Niessen), aus der ersten Hälfte des 3. Jh. n. Chr. (Bei Kisa: Zeit der Claudier, diese Datierung ist aber wegen der Anordnung der Toga unmöglich.) Amelung berichtet nach einer Mitteilung Pollaks von einem Glasporträt,<sup>6</sup> das den jungen Mark Aurel oder Commodus darstellen soll und in Pariser Privatbesitz gelangte. Bei Hirsch befindet sich gegenwärtig eine römische Frauenbüste aus Glas.<sup>7</sup> Unter den Reliefs sind einige Glasscheiben mit den Darstellungen der Familienmitglieder der Julier und Claudier (auch der älteren Agrippina)<sup>8</sup> — und ein kleines Glasbruchstück im Budapester Nationalmuseum,<sup>9</sup> an das ein 2 cm hohes Köpfchen mit der charakteristischen Frisur der älteren Faustina angelötet ist. Nach Amelung sind auch die beiden mehrfarbigen Frauenköpfe in Rom (Palazzo dei Conservatori) und Strassburg aus Glas gegossen. Nach der Meinung des K. Bone sind aber dieselben rund modelliert, und erst dann gebrannt, also es sind keine Glas-, sondern eher Emailköpfchen.<sup>10</sup>

Die gegossenen, kleinen Glasstatuetten und Köpfe stehen mit den Halbedelsteinskulpturen in enger Verwandtschaft.<sup>11</sup> Das künstlerische Wollen ist identisch, nur das Material und die Technik sind verschieden.

*Gizella Erdélyi.*

<sup>1</sup> Griechische Münzen, Römische Münzen, München, 1910. Dr. Jakob Hirsch, Taf. XX. Nr. 1102, 1105. — Monnaies Romaines Antiques, Genève, 1924, Naville et Cie, VIII, Pl. 40. Nr. 1078.

<sup>2</sup> Poulsen, Frederik, Sculptures antiques de Musées de Provinces Espagnols, p. 40. Tarragona 4, Pl. XXXIII, Fig. 53.

<sup>3</sup> Archaeol. Anzeiger, 1936. 429—432, Abb. 1.

<sup>4</sup> A. Hekler, Bildniskunst, Taf. 269a. — Weitere Literatur s. im ungarischen Texte, S. 82, Anm. 4—9.

<sup>5</sup> Kisa, Das Glas im Altertume, III. S. 763, Abb. 289 (S. 719).

<sup>6</sup> Röm. Mitt. 1905. S. 134, Anm. 3.

<sup>7</sup> Briefliche Mitteilung des Herrn Prof. R. Zahn an Herrn Prof. A. Hekler.

<sup>8</sup> Antike Plastik, Walter Amelung, zum 60. Geburtstag, S. 67—62.

<sup>9</sup> Inv. Nr.: 33/1900, 54. Fundort: unbekannt.

<sup>10</sup> Röm. Mitt. 1905. S. 130 ff., Taf. VI—VII. und 1908. S. 145 ff.

<sup>11</sup> Literatur s. im ungarischen Texte, S. 84. Anm. 6—9.



## INSCHRIFTLICHE STEINDENKMÄLER AUS SZENTENDRE MIT BEZIEHUNGEN ZU AQUINCUM.

(Auszug.)

Das römische Lager *Ulcisia castra* in der Umgebung von Szentendre, hatte schon früher unser Wissen bezüglich Pannoniens mit einer Reihe von inschriftlichen Denkmälern bereichert. Die in diesen enthaltenen Daten beziehen sich vor allem auf das Lager, sowie auf die daneben befindliche Siedlung (*vicus*). Da *Ulcisia castra* — wie dies mehrfach durch Meilensteine bewiesen ist — nur acht Kilometer vom Lager entfernt war (laut *It. Ant.* betrug die Entfernung zwischen beiden 9 Meilen) ist eine rege Verbindung mit der Hauptstadt der Provinz leicht verständlich. Neben Beziehungen militärischen Charakters sind solche administrativer Art schon durch die Tatsache des *Vicus* gegeben, daneben beweisen viele neue Daten religiöser, kultureller, sowie kommerzieller Art die nahen Zusammenhänge der beiden römischen Gründungen. Die im nachstehenden veröffentlichten Inschriften wurden in einem spätrömischen Gräberfeld, welches vom Lager südlich lag, gefunden. Es wurden hier als Grabplatten frühere Grabsteine verwendet. Ich habe dieses Gräberfeld im Jahre 1928—29 aufgedeckt und fand damals die jetzt folgenden inschriftlichen Denkmäler.

\*

I. *Eine Expositur der Feuerwehr von Aquincum in Ulcisia castra.* Als Seitenwände eines Grabes wurden zwei Grabsteine benützt, deren Inschrift: — a) *J(ulius) Rufus do(mo) D(al)m(ata) | vet(eranus) leg(ionis) II. ad(iutricis) an(norum) LX. | collegium fabrum et centonariorum pos(uit)* (Abb. 52.), — b) *Cl(audio) Trophimo | ann(orum) LXXX | h(ic) s(itus) e(st) | coll(egium) fabr(um) et cent(onariorum) pos(uit)*. (Abb. 53.)

Die Inschriften, sowie die Verzierung

gen beider Grabsteine weisen in die ersten Jahrzehnte des II. Jh. n. Chr. hin. Die besser erhaltene Dekoration des Grabsteines von *Cl. Trophimus*, sowie die technische Ausführung desselben, ist mit den Grabsteinen der *Aquincumer Collegien* identisch. Da *Ulcisia castra* ein *Vicus* war, konnten sich hier schon aus diesem Grunde keine *Collegien* bilden, war es ja in administrativer Hinsicht *Aquincum* unterordnet. Die beiden Verstorbenen sind noch in *Aquincum* in das *Collegium* eingetreten und so hatte dieses die Grabsteine stellen lassen, wie wir dies aus den 136 n. Chr. datierten Statuten des *Collegium Dianae et Antinoi* erfahren (*CIL. XIV 2112. II. 25—33*). Am Anfang besorgte das *collegium fabrum et centonarium* allein den Feuerschutz, sowohl in der Lagerstadt von *Aquincum*, wie auch in der Civilstadt. Im II. Jh. wurde es auf *collegium fabrum* und *collegium centonarium* aufgeteilt, obwohl dies einen ungewöhnten Ausnahmefall bedeutet und eher das Gegenteil vorzukommen pflegt. Von diesem Zeitpunkt an sorgte also das *collegium centonarium* für die Feuersicherheit der Civilstadt, während die Lagerstadt von dem *collegium fabrum* betraut wurde. Diese *Collegien* — auch das früheste *collegium fabrum et centonarium* — sorgte für die Feuerwehr sämtlicher zu *Aquincum* gehörigen Ortschaften. Dadurch erklärt es sich, dass wir in *Ulcisia castra* zwei Feuerwehrlaute von *Aquincum* finden, welche als Mitglieder einer hinbeordneten Abteilung dort tätig waren. Der Name dieser Abteilung hatte nach einer Inschrift in *Clastidium* (*CIL. V 7357*) *coll(egium) fabr(um) et cent(onariorum) Aquincensium consistent(tium) Ulcisis castris* lauten können.

II. *Titus Flavius Felicio Augustalis und seine Familie*. Der ursprünglich drei Meter hohe Grabstein ist in unvollständigem Zustand erhalten. Von der vielleicht mit einer grossen Darstellung der Familie versehenen Vorderseite ist nur das Bruchstück eines Reliefs — die Bestrafung des Aktäon — erhalten geblieben. (Abb. 54.) Von der Rückseite sind zwei unbekleidete Füße, sowie die Gestalt eines Hundes erhalten — wahrscheinlich Reste einer Dianadarstellung. (Abb. 55.) Darunter sind Steinmetzabzeichen bemerkbar: Zirkel (*circinus*), Libelle (*regula*) mit Hängeblei (*perpendicularum*) und Doppelhammer. Auch die Schmalseiten des Grabsteines waren mit Traubenlaub und Ranken verziert. (Abb. 56.) Die Inschrift war die Folgende: *D(is) M(anibus) | T(itus) Fl(avius) Felicio aug(ustalis) col(oniae) Aq(uinci) vi | vos sibi et Flaviae Secun | dinae quond(am) conlibertae | et uxori quae vixit annos LV et | T(ito) Fl(avio) Felicissimo quond(am) | filio naturali, qui vix(it) an(nos) XXIII et T(ito) Fl(avio) Ingenuo | fil(io) legitimo et Tito Fl(avio) Felici | fil(io) naturali et Flaviae | Feliculae filiae naturali | et Flaviae Felicissimae nepti | vivis. T(itus) Fl(avius) Felicio s(upra) s(criptis) et sibi f(aciendum) c(uravit).*

Als Zeitbestimmung dient die Bezeichnung *col(oniae) Aq(uinci)* neben *aug(ustalis)*. Kaiser Septimius Severus erhob zwischen 193—198 Aquincum zum Range einer Kolonie. Mit den Aktäon—Darstellungen hatte sich zuletzt Krüger befasst (Trierer Zeitschrift IV. 1929. S. 105—108), der drei Denkmäler aus Pannonien erwähnt. Diese Zahl wird durch das jetzt behandelte Exemplar aus Komárom (Abb. 58.), sowie mit jenem aus Szentendre auf fünf erhöht. Wir bringen hier das erstemal eine Abbildung des Székesfehérvárer Reliefs. (Abb. 57.) Im Vergleich mit dem üblichen Reliefmaterial Pannoniens gebührt unserem Stücke eine besondere Beachtung

und sichert ihr in der Reihe der ostpannonischen Steinmetzarbeiten einen besonderen Platz. Es muss am Anfang des III. Jahrhunderts in einer Werkstatt zu Aquincum entstanden sein, wo nach den markomannischen Kriegen, im Zeitalter von Septimius Severus eine neue Blüte entfaltet. Eine bemerkenswerte Eigentümlichkeit unseres Grabsteines bildet das Hervorheben der ehelichen und unehelichen Sprösslinge — durch die Bezeichnung *legitimus* und *naturalis* — auf ein und demselben Grabstein.

III. *Die inschriftlichen Denkmäler der legio II. adiutrix in Szentendre*.

1. Auf einem, am oberen Rande beschädigten, einst mit Muscheldekoration versehenen Grabstein haben wir die Darstellung einer fünfköpfigen Familie vor uns, darunter eine Opferszene. Aus der Inschrift sind folgende Zeilen erhalten geblieben: *D(is) | M(anibus) Nonio Ianuario | vet(eranus) leg(ionis) II adi(utricis) p(iae) f(idelis) et | Ae(...)*. Als Entstehungszeit möchten wir das Ende des II. oder den Anfang des III. Jahrhunderts annehmen (Abb. 59.).

2. Bruchstück eines Grabsteines. Auf der einen Seite die Darstellung einer sechsköpfigen Familie, darunter Reste einer Opferszene. (Abb. 61.) Die Inschrift: *D(is) | M(anibus) | P(ublio) Ael(io) Crispino q(uon)d(am) | cornic(ini) leg(ionis) II ad(iutricis) p(iae) f(idelis) | ...*

Der Verstorbene mag ein *cornicen* oder *cornicularius* gewesen sein. Sehr interessant ist dieses Bruchstück durch den Umstand, dass es die Wiederverwendung eines früheren eingeborenen Familie angehörten Grabsteines ist, auf dessen Rückseite die Opferszene mit den Eingeborenen zu beobachten ist. (Abb. 60.) Zeitbestimmung wie bei dem vorigen Grabstein.

3. Ein Grabstein von kleinem Format. Die Inschrift: *D(is) | M(anibus) | Ael(ius) Lupus vix(it) | a[n]n(os) VIII,*



*me(n)s(es) XI, d[ie]s III. Ael(ius) In | s(uperus) dec(urio) | [fil]i[o] pio f(aciendum) c(uravit).* Die Bezeichnung des Truppenkörpers ist bei dem Namen des Vaters nicht ausgesetzt. (Abb. 62.)

4. Die zerstückelte Vorderseite eines Sarkophages. Auf der linken Seite fehlt die Nischenfigur des trauernden, auf seine Fackel gestützten Amors. Die Inschrift: *D(is) M(anibus) | Ael(iae) Se-verin(a)e Sep(timius) Seve|rinus eques matri | viv(ae) fecit.* (Abb. 63.) Auch hier fehlt neben der Bezeichnung «eques» die Zahl des Truppenkörpers. Wir können dadurch neben der legio II adiutrix an die *cohors (miliaria) nova Surorum Sagittariorum* denken, weil die Entstehungszeit des Grabsteines mit dem Aufenthalt des erwähnten cohors in *Ulcisia castra* zusammenfällt.

\*

Es waren schon früher mehrere Inschriften der legio II adiutrix bekannt. (CIL. III. 3742. 10575. 14354<sup>1</sup> und Kuzsinszky: Arch. Ért. XLIII. (1929) S. 45.) Einige Inschriften aus Szentendre des Corpus benötigen einer Revision. Der jüngste Grabstein ist jener des Fl. Dragilis, welcher als *p(rae) p(ositus) castris Const(antianis)* erwähnt ist. (Abb. 64.) Dieser Grabstein ist die Umarbeitung eines älteren Steines, dessen Inschrift wir vervollständigen konnten (CIL. III 15,172 a).

Die dritte und vierte Zeile der Inschrift 15171 des CIL. III ist wie folgt: *m(i)l(e)s a(lae) p(rimae) E(turaeorum)*

*Seve[r]ian(a)e.* Die richtige Lesart: *m(iles) l(egionis) s(ecundae) | a(diutricis) p(iae) f(idelis) Seve | rian(a)e.*

Bei der Bezeichnung des Truppenkörpers in der vierten und fünften Zeile der Inschrift CIL. III 13386 [I] *O M DIS DEAB | USQUE SEP | BAVLEUSEQ | CAP S.V. S. L. M.* steht *eq(ues) | c(ohortis) Ap(amenorum) s*; statt dessen müssen wir einfach: *eq(ues) caps(arius)* lesen.

Auch die verschiedenen Ziegelstempel der legio II adiutrix habe ich gefunden, sie weisen alle in das dritte Jahrhundert. (Abb. 65.) Die Festung von *Ulcisia*, welche ursprünglich nach innen gewendete Türme hatte, wurde unter Diocletian mit hufeisenförmigen, hinausspringenden Türmen versehen. Es gelang mir einen dieser Türme vollständig ausgraben zu können, wo ich in der obersten, an verbrannten Balkenresten reichen Schichte nur Ziegelstempel des dritten Jahrhunderts vorfand. Der Umbau, die Ausführung des Daches musste also von der legio II. adiutrix ausgeführt werden sein.

Nachdem *Ulcisia castra* den Namen *castellum Constantiae* bekam (Not. dign. Occ. XXXIII 13=34) tritt mehr keine bemerkenswerte Umänderung des Lagers ein. Von den grossen Umbauten Valentinians finden wir keine Spuren. Nicht ein Ziegelstempel seiner Zeit wurde auf dem Gebiete des ganzen Lagers gefunden. Nur die zwei vorgeschobenen Wachttürme wurden in seiner Zeit von Frigeridus erbaut. Ludwig Nagy.

## ZUR ORNAMENTIK DES GOLDSCHATZES VON NAGYSZENTMIKLÓS.

Der Goldschatz von Nagyszentmiklós im Kunsthistorischen Museum zu Wien wird fast immer als eine Gruppe von Kunstwerken von nach Zeit, Ort und Werkstätte einheitlicher Entstehung an-

gesehen.<sup>1</sup> Nicht nur die gemeinsame

<sup>1</sup> In der Literatur finden sich Versuche einzelne Gefässe ihrer Entstehung nach aus der Gesamtheit des Schatzes von Nagyszentmiklós hervorzuheben. (Namentlich die Flasche H. 2 war

Fundstelle und der gemeinsame Werkstoff führten zu dieser Hypothese. Diese ist vor allem in den Ähnlichkeiten begründet, die Gefäßform, künstlerische Durchbildung und ornamentales Detail, — zwar nicht aller Geräte mit allen verbinden — die sie aber doch gleichsam kettenförmig miteinander in Zusammenhang erscheinen lassen.

Dass Ähnlichkeit und Verwandtschaft künstlerischer Formen untereinander noch keineswegs deren Homogenität bedeuten müssen, das brauchen wir hier wohl nicht zu unterstreichen. Andererseits müssen wir uns dessen bewusst sein, dass jeder Ornamentik eine starke Variabilität, sowohl aus sich selbst heraus, als auch durch Beeinflussung von aussen her innewohnt. Doch folgt jede hochentwickelte Ornamentik, wie die des Goldschatzes von Nagyszentmiklós, einer gewissen inneren Gesetzmässigkeit, deren Formwandlungen als blosse Zufälligkeiten zu deuten nicht zulässig erscheint.<sup>1</sup>

Eines der aufschlussreichsten Beispiele solcher Variationen über ein gegebenes Thema, die eine Deutung als genetischer Zusammenhang nicht nur zulassen, sondern sie einem geradezu aufdrängen, ist die Ornamentik am Halswulste von drei goldenen Flaschen und einem Krug des Schatzes. Die Flasche mit den vier Rundmedaillons (H. 2, Abb. 66 a),<sup>2</sup> trägt

am Halswulst ein Rautenmuster aus scharf gekanteten, spitzovalen Blättern, deren Zwischenräume sowohl in der Mitte wie am Rand durch ebenfalls rautenförmige, bzw. dreieckige, punzierte Sterne ausgefüllt werden. Also ein geometrisches Ornament, dessen eventueller Ursprung aus einem Blattornament durch die konsequente, schnittige Durchbildung der Formen ausgeschaltet erscheint. Die Flasche mit dem plastischen Bogenmäander (H. 6, Abb. 66 b) trägt an der entsprechenden Stelle ein zunächst identisch wirkendes Muster. Doch erkennen wir bei näherem Zusehen ganz wesentliche Unterschiede: Obwohl sich in den Randzwickeln zwischen den Blättern ähnliche punzierte Dreipässe befinden, wie an der ersten Flasche, steht nun in der Raute, die sich im Verhältnis zu den Blättchen vergrössert hat, eine Blume mit rundem Kelch und acht versetzten Blättchen. Am Wulst der grössten Flasche (H. 1, Abb. 66 c) ist auch an Stelle des Dreipasses ein dreiblattähnliches Gebilde getreten, das nunmehr ebenso wie die Blume selbst nicht mehr punziert, sondern getrieben ist. Diese Blume ist zarter geworden und füllt den freien Raum innerhalb der Blätterraute nicht mehr völlig aus, sondern lässt den Grund durchscheinen. Am flachen Krug nun (H. 7, Abb. 66 d) hat die achtblättrige

immer wieder Gegenstand solcher Bemühungen, die aber nie zu weitergehenden Folgerungen führten.) So z. B. Zimmermann in: Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, Wien, 1923, S. 79 ff.

<sup>1</sup> Herrn Direktor Prof. Dr. Fritz Eichler sei an dieser Stelle aufs Wärmste für seine wertvolle Hilfe gedankt, durch die er mir diese Arbeit ermöglichte und mich namentlich auf die Lötstellen der Griffe etc. hinweist.

<sup>2</sup> H. 2 (Nach Hampel: Goldfund. 1885, wie auch die weiteren Nummern). Für die Gesamtabbildungen der Gefässe s. etwa Riegl-Zimmermann a. a. O., dort auch die ältere Literatur; s. a. J. Németh: Die Inschriften des Schatzes von Nagyszentmiklós. In Bibliotheca Orientalis Hungarica II. Leipzig-Budapest, 1932.

Bei H. 1, 2, 5 und 6 handelt es sich um Flaschen,

zu deren Grifffläche der Hals eigens geformt erscheint und die später erst durch Henkel vor allem zum Aufhängen adaptiert wurden. Die in Form und Make grob erscheinenden Henkel sind, wie die unregelmässige Anbringung und die Bruchspuren zeigen, auf eine Art angelötet worden, die der vollendeten Goldschmiedetechnik der Gefässe nicht entspricht. Z. B. sind an der Flasche H. 2 über eine der Kreisschlingen und die Bordure des Mundstückes Goldplättchen von anderem Goldgehalt aufgelötet worden, an denen der Henkel befestigt war.

H. 7 hat die flachgedrückte Form des byzantinischen Weinkruges (s. Kondakow, Gesch. d. byzantinischen Emails. 1892 u. M. Rosenberg, Gesch. d. Goldschmiedekunst. 1922. Zellschmelz, S. 22 f.). Auch die Henkel der Krüge H. 3, 4 sind ursprünglich. Wir werden weiter unten noch auf diesen Umstand zurückkommen.



Blume, die zu einer runden Blütenkrone geworden ist, Raute und Zwickel bis auf je zwei Blättchen verdrängt, die als unscheinbarer Rest des ursprünglich beherrschenden Motivs den Zwischenraum zwischen den Blumen ausfüllen, ohne dass jedoch der Grund von ihnen bedeckt oder in ornamentaler Klarheit abgegrenzt würde. So ist das geometrische Ornament schliesslich zum Blütenkranz geworden.

Die bisher angenommene zufallsbedingte Willkür dieser Variationen wird durch ihren graduellen Charakter ausgeschlossen. Durch ihn erscheint vielmehr ihre genetische Reihenfolge gegeben. Denn innerhalb einer verfeinerten Ornamentik, wie die mit der wir es hier zutun haben, entwickelt sich nicht das mit grösster Schärfe und Konsequenz zu höchster Klarheit durchgestaltete Ornament aus dem unsicheren und unvollkommenen, auch wenn dieses das «pflanzenähnlichere» sein sollte. Die «reine» Form steht am Anfang, die verwilderte am Ende der Entwicklung. Noch klarer zeigt sich dieser Sachverhalt, wenn wir von den Einzelornamenten zur Betrachtung des Gesamtcharakters der Gefässe übergehen. Zunächst die Form des Halswulstes: Die entschiedene, plastische und völlig regelmässige Wölbung der Flasche mit den vier Medaillons (H. 2) erscheint an den anderen Goldflaschen verkleinert, gleichsam unentschlossener geworden. Sie hebt sich nicht mehr mit derselben Schärfe vom Gesamtgefäss ab, um beim flachen Krug (H. 7) zu einer kaum akzentuierten und etwas unregelmässigen Erhebung zusammenzuschrumpfen (Abb. 66 a—d). Ebenso wie das Wulstornament pflanzenähnlicher, aber dabei auch inkonsequenter wird, verhält es sich auch mit dem Zackenfries, der an ihm hängt (Abb. 66 a.). Er erscheint an den 2 Goldflaschen (H. 1, 6) zu blattähnlichen, gleich Blütenblättern verstellten Lappen umgebildet, um entsprechend dem Halswulst

an dem Krug (H. 7, Abb. 66 d) einzuschrumpfen und zu verwildern.

Weitergehende Schlüsse gestattet ein Vergleich der übrigen Ornamentik der Medaillonflasche (H. 2) mit der des flachen Kruges (H. 7).<sup>1</sup> Waren dort streng geometrisierte und symmetrische Palmettenbäume in den Kreiswickeln angebracht, so ziehen sich hier unregelmässige «natürliche» Ranken von etwas klobigen Formen nicht nur durch die Zwischenräume zwischen den Medaillons, sondern auch durch diese selbst und über den Hals des Gefässes.<sup>2</sup> Auch die Figurengestaltung des Kruges (H. 7) ist weniger praezis und charakteristisch als die der Flasche (H. 2). Doch über die Feststellung dieser allgemeinen Verwilderung der Formen hinaus lässt der Vergleich der beiden Gefässe auch historische Folgerungen zu. Zeigt der Krug (H. 7) die byzantinische Form,<sup>3</sup> so ist die Flasche (H. 2) fast als Schwesterstück der nördlich von Persien und in Südrussland gefundenen spät- oder nachsasanidischen Silberflaschen anzusprechen. Wir finden dort die Schuppenrahmung der Medaillons wieder und kennen auch das Zackenornament unterm Wulst, wenn nicht an Flaschen, so doch an Kannen.<sup>4</sup> Auch die technische Durchbildung, namentlich der aus dem Gefäss selbst herausgetriebene Boden ist übereinstimmend, während an allen

<sup>1</sup> Der Bauch der grossen Flasche trägt kein Ornament, während die plastischen Bogenmäander der anderen Flasche wohl eine grossartige Umbildung des Kettenmäanders der beiden Krüge H. 3, 4 darstellen, die einem anderen Kunstgebiet zu entstammen scheinen (s. S. 218 Anm. 2). Die Flasche H. 6 ist eine qualitativ schwache Kopie der grossen Flasche H. 1.

<sup>2</sup> Dass der Krug H. 7 im Gegensatz zur Flasche H. 2 nur 2 Medaillons und dafür an den Schmalseiten zwei ungerahmte Darstellungen zeigt, liegt wohl an seiner flachgedrückten Form, doch sind die Gruppen paarweise symmetrisch, so dass an Stelle von vier nur mehr drei Darstellungen erscheinen.

<sup>3</sup> Vgl. S. 218 Anm. 2.

<sup>4</sup> s. Smirnow: Orientalisches Silber. Nr. 288 und 83.

übrigen Flaschen und Krügen des Schatzes von Nagyszentmiklós die Böden angelötet sind. Die Medaillons hingegen sind mit den Reliefs der berühmten Silberteller verwandt. Am Krug ist das neu hinzugekommene Halsornament mit den Kranichen ausgesprochen antiken Ursprungs.<sup>1</sup> Auch ist die Palmettenranke der Rahmungen eine wesentlich andere Bildung als die lappige Wellenranke am Halsansatz der Flasche. Vor allem aber ist die dem europäischen und pontischen Mythos unbekannte, weibliche Gestalt in den Fängen des Adlers, aus deren Händen Ranken hervorstossen, in der byzantinisierenden Kopie des Kruges zum Ganymed geworden, der dem Adler die Nektarschale darbietet, während er ihm mit dem Wedel in der anderen Hand Kühlung zufächelt. Das Geschlecht ist durch einen Gürtel verdeckt, die hängenden Brüste durch etwas ungefüge Rippen ersetzt worden. Dieser ikonographische Wandel schliesst die Annahme aus, es könne sich hier um zufällige Verschiedenheiten zweier simultaner Nachbildungen einer gemeinsamen Vorlage handeln. Die beiden Stücke entstammen der Atmosphäre zweier verschiedener Kulturkreise.<sup>2</sup>

Fassen wir diese ersten Ergebnisse kurz zusammen: Die Flasche (H. 2), die dem spätsassanidischen Kunstkreis entstammt<sup>3</sup> ist zunächst in den beiden Goldflaschen weitergebildet worden (H. 1 u. 6) um später in dem flachen Krug (H. 7) gleichsam in byzantinischer Kunstsprache nachgebildet zu werden.

<sup>1</sup> s. z. B. die Storchendarstellungen auf zwei Silbergefässen von Boscoreale. Abb. bei Reinach, *Repertoire de Reliefs* I. 88–89.

<sup>2</sup> s. F. Luschan. Preuss. Jahrb. 37, 1916, S. 202, und Karl Spiess: *Marksteine der Volkskunst*, 1937.

<sup>3</sup> Das Reitermedaillon, das einen im Schuppenpanzer zu Pferde sitzenden Krieger darstellt, der einen Gefangenen am Schopf hält, wurde von der Forschung als im Stil mit den anderen Medaillons der Flasche nicht völlig übereinstimmend erkannt. (Strzygowsky: *Altai-Iran u. Völkerwanderung*, S. 56.) Während den anderen drei Medaillons wohl ältere

Ein weiteres Beispiel möge diese ersten Folgerungen verdeutlichen und erweitern. Auf einem der Medaillons der sassanidischen Flasche (H. 2) sehen wir einen Greifen ein Rotwild anfallen (Abb. 67). Eine gleichsam Zug um Zug identische Szene zeigt der äussere Boden der Schale (H. 21) mit der Inschrift in griechischen Lettern (Abb. 72 b). Erscheint die Komposition genau übernommen, so sind in der Formgestaltung ganz wesentliche Veränderungen eingetreten. Die Tiergestalten sind gedrungener geworden, so dass sie mit dem neu hinzugegetretenen Rankengeschlinge den Kreis fast ganz ausfüllen und so einem gesteigerten *horror vacui* Rechnung tragen. An die Stelle der Punzierung an den Tierfellen der Medaillons der Flasche ist eine ganz andere Interpretation des tierischen Körpers getreten. Er wird in kleine Segmente zerlegt, die von verschiedenen getriebenen Ornamenten ausgefüllt werden, die Fell, Flügel, Mähne etc. versinnbildlichen sollen, ohne jedoch ihren ornamentalen Eigencharakter zu verleugnen. Auch diese Stilwandlung ist nicht zufällig. Die Komposition der Flasche (H. 2) wurde im Stil der Greifendarstellungen des «Salbgefässes» (H. 19) wiedergegeben, dessen Ornamentik ja auch im Ornament der Schale weitergebildet erscheint (Abb. 68, 69 a, b). Gerade das Verhältnis der Ornamentik dieser beiden Gefässe zueinander zeigt, dass wir es hier wieder mit einer genetischen Abfolge zutun haben, die keineswegs umkehrbar ist.

Das «Salbgefäss» (H. 19, Abb. 68)

Vorbilder zugrundeliegen, könnte dieses Relief für den Nomadenfürsten, für den das Stück als Geschenk oder auf seinen unmittelbaren Auftrag angefertigt wurde, eigens komponiert worden sein. Doch ist es immerhin noch möglich, dass sie ausserhalb des persischen Kunstgebietes nach sassanidischem Muster geschaffen wurde und man den Nachbildungen eine neue Komposition hinzufügte. Doch macht die exakte und routinierte Ausarbeitung des ganzen Stückes eine solche Annahme nicht sehr wahrscheinlich.



wird von einem einzigen, äusserst konsequent durchgeführten Motiv in höchst wechselvollem Reichtum bedeckt. Dieses Motiv ist ein gerades oder nicht allzustark abgebogenes Stäbchen, dessen Ende eingerollt ist. Aus diesem Stäbchen ist die dichte Musterung unserer kleinen Vase gleich einem komplizierten Legespiel zusammengesetzt, ja sogar die Kreise der Medaillons sind aus ihnen gebildet und die Fassungen der farbigen Glaspasten aus ihnen gebogen. Nur in der Bordure erscheint ein unscheinbarer Zusatz: sechsmal werden hier gabelig verspreizte Doppelstäbchen durch ein kleines, je in der Blattmitte punziertes Dreiblatt bekrönt. Doch fehlt diesen Stäbchenlagen jeder pflanzliche Charakter; ihrer Eigenart entspricht die Zerlegung der Tiergestalten in ornamentierte Segmente.

In ihrer reinsten und klarsten Form, wie sie am Salbgefäss als reines Stäbchenmuster erscheint, unterscheidet sich diese Ornamentik von jeder Art der ornamentalen Rankenbildung. Zur Aufklärung der Herkunft dieses Motivs hat sich bis jetzt noch kein Vergleichsmaterial gefunden.<sup>1</sup> Jedenfalls steht es der Ornamentik der Flaschen und Krüge des Schatzes von Nagyszentmiklós als heterogen gegenüber, während eine Reihe anderer Gefässe desselben Schatzes die allmähliche Umbildung des Stäbchenbündels zur Kreisblattranke und Kreisblattpalmette aufzeigt. Vielleicht

steht ein vegetabilisches Gebilde, das keine Wellenranke und auch keine Blattpalmette zu sein braucht, letzten Endes auch hinter diesem Ornamentensystem. Aber der historische Prozess der Umbildung zu einem Ornament von so hoher Konsequenz muss ganz anders verlaufen sein. Es kann sich hier nicht bloss um eine Art allmählicher «Verstabung» von Kreisblattranken- oder Palmetten handeln, wie sie an anderen Gefässen des Schatzes von Nagyszentmiklós zu sehen sind.

So dürfen wir auch hier wieder annehmen, dass das «stilreine», von klarer Konsequenz erfüllte Ornament dem zwiespältigen und vielfach unklaren, das zugleich Stäbchen und Ranke oder Palmette sein will, genetisch vorausgeht. Das Ornament am inneren Rand der Tierkampfschale (H. 21, Abb. 69a) ist eine, wenn auch vereinfachte Nachbildung eines der drei Motive von der Bordure des Salbgefässes. (H. 19, Abb. 68). Ebenso rein erscheint das Stäbchenmotiv im Ornament des inneren Bodens der Schale (H. 21) gewahrt, nur dass hier durch die einheitlichere Richtunggebung der Gesamtcharakter übersichtlicher geworden ist. Doch am Aussenrand derselben Schale (Abb. 69b) erscheinen zwischen den Stäbchenbündeln je drei wie zum Rankenende umgebogene Stäbchen, die den Charakter des Ornaments verändern, ohne dass es schon zum eigentlichen Rankenmuster würde.

Während die Köpfe der Stierschalen (H. 13, 14) die konsequente, plastische Durchgestaltung der Greifenreliefs des Salbgefässes (H. 19) zeigen, denen ja auch die ornamentale Behandlung des Details entspricht, so sind an der Bordure des Schalenkörpers (Abb. 69c) die Stäbchen durch weichere Rundung und stärkeren Gebrauch der punzierten Blättchen, zu einem stark stilisierten Palmettenfries geworden. Dieser Palmettenfries passt in seiner antikisierenden Wir-

<sup>1</sup> Infolge der Vermischung mit der Ornamentik anderer Geräte desselben Schatzes wurde der Sondercharakter des Salbgefässes nie richtig hervorgehoben. Doch umfasst das bis jetzt bekannte Vergleichsmaterial kein nach Gefässform oder Ornamentik wirklich vergleichbares Stück. (Strzygowski a. a. O. S. 129 f. Vergleich mit China.) Wir fanden das Kreisblattstäbchen, wenn auch in malerischer Rundung, so doch als unabhängiges Ornament, als Flächenfüllung auf Stoffen und Geräten der turkestanischen Wandmalereien. (s. Le Coq: Chotscho. Taf. 16.) Doch wollen wir daraus ohne neues Vergleichsmaterial keinerlei Folgerungen ziehen.

kung vortrefflich zu dem leicht byzantinischen Gesamtcharakter dieser beiden Gefässe.<sup>1</sup>

Eine noch weitgehendere Umbildung erfährt das Stäbchenmotiv in der Ornamentik der beiden gestielten Pfännchen (H. 15, 16.), (Abb. 69d). Aus den nunmehr gleich knospenden Blättern eingerollten Kreisblattstäbchen ist eine Art Rankenbaum geworden, der nur mehr in seinem verjüngten Teil deutlich die Herkunft aus dem Stäbchenbündel erkennen lässt. Auch die Behandlung der Treiarbeit ist hier eine ganz andere: an die Stelle der mit einem geraden Steg aus dem Grunde herausgetriebenen Stäbchen ist ein kantiges Relief getreten, das dem Ganzen einen wesentlich veränderten Gesamtcharakter verleiht. Die Stilwandlung wird namentlich bei einem Vergleich des Randornaments der Pfännchen (Abb. 69d) mit der fast identischen Umrahmung des äusseren Medaillons der Tierkampfschale (H. 21, Abb. 72b) deutlich. Es ist viel gröber und klobiger geworden. Dasselbe zeigt sich, wenn man das Tier im Medaillon der Pfännchen (Abb. 72c) mit seinem Vorbild auf dem Salbgefäss vergleicht. (Abb. 68).<sup>2</sup>

Wenn wir charakteristische Ornamente avarischer Riemenzungen (Abb. 70) mit den ihnen in der Form ähnlichen Pfannengriffen vergleichen (Abb. 69d), so ermessen wir die ganze Weite, nicht nur des qualitativen, sondern auch des stilistischen Unterschiedes. Wo sich an solchen Riemenzungen die Ranke zeigt (Abb. 70a), dort bildet sie sich nicht aus Kreisblättern, sondern ihre Endigung erscheint in sie zerspalten und wo das «Kreisblatt» dominiert, sehen wir keine

<sup>1</sup> Ob die sog. Nautilusschale (H. 18) nur ein unausgeführtes Stück ist, das fertig den Stierschalen ungefähr entsprechen sollte oder ob sie mit ihren tiefen Einbuchtungen für die greifende Hand und den wenigen aber charakteristischen Ornamenten eher ein Vorbild als eine nachträglich vergrößerte Weiterbildung der Stierkopfschalen ist, das wagen wir hier nicht zu entscheiden.

<sup>2</sup> Abb. s. Zimmermann a. a. O. Taf. 45.

Stäbchen, sondern eine Art Augenornament. (Abb. 70b, c).<sup>3</sup>

Nicht alle Ornamente des Goldschatzes sind aus dem Stäbchenmuster ableitbar. Wir erwähnten schon den wohlgeformten Palmettenrahmen der Medaillons des Kruges (H. 7, Abb. 69g). Die zwei Schalen mit dem inschriftumsäumten Kreuz als Zentrum (H. 9, 10) zeigen Palmettenranken (Abb. 69f), deren zittrig gebrochener Duktus gleich dem der verzerrten griechischen Lettern an denselben Gefässen verrät, dass hier Kunstsprache und Schrift eines byzantinischen Vorbildes gleich verständnislos nachgebildet wurden.

Grosslappige, mit Bändern verbundene

<sup>3</sup> Tibor Horváth: Die avarischen Gräberfunde von Üllő und Kiskőrös. *Archaeologia Hungarica* XIX, 1935. stellt S. 119 ff. (Taf 30 ff.) eine Reihe von Beschlägen, Tongefässen (S. 107. ff.) u. s. w. aus avarischen Gräbern zusammen, die er als Vorstufen des Goldschatzes von Nagyszentmiklós erkennt. Wohl lassen diese Beschläge und Geräte darauf schliessen, dass sie auf diesen Schatz oder auf unmittelbar stilverwandte Werke als Vorbild zurückgehen, doch zeigen sie deutlich, dass hier die Ornamentik des Goldschatzes von Leuten nachgebildet wurde, für die der grosszügige, grobe und schnittige Kreisblattstil der avarischen Riemenzungen die «normale» und gewohnte Ornamentform war. Es sind unvollkommene und ziemlich missverstandene Übernahmen, keine Vorstufen zu hochentwickelten Ornamenten wie sie der Goldschatz von Nagyszentmiklós zeigt. Ebenso wenig können wir uns der Ansicht Horváths in Bezug auf die südrussischen spät- und nachsasanidischen Silberfunde anschliessen. (S. 122 ff.) Er nimmt an, diese Silbergefässe seien vom Schatz von Nagyszentmiklós wesentlich beeinflusst worden. Diese Hypothese beruht vor allem auf der Ähnlichkeit der Flasche H. 2 mit zahlreichen Stücken der südrussischen Ausgrabungen. Wir gehen nicht wie H. von der einheitlichen Entstehung des Schatzes als apriorischer Setzung aus und versuchten weiter oben zu zeigen, dass die Flasche mit den Medaillons zwar für die Stilentwicklung innerhalb des Schatzes von wesentlicher Bedeutung wurde, aber nach Entstehungsort und Stilzugehörigkeit innerhalb des Schatzes ein Einzelstück ist. So ist wohl kaum anzunehmen, dass sie einen ganzen Kunstkreis richtunggebend beeinflusst haben könnte. Für unsere Ausdeutung der von H. (S. 122) als Dreiblatt bezeichneten Ornamente können wir nur auf unsere Ausführungen im obigen Aufsatz verweisen.



Palmetten ganz anderer Bildung zeigt der Rand der ovalen Schale (H. 8, Abb. 69 h). Ihrem Verfertiger scheint das Kreisblattstäbchen unbekannt gewesen zu sein oder er hat es, wie es ja vielleicht auch am Krüge (H. 7) geschah, bewusst abgelehnt. Die lappige Ranke an der unteren Seite des Griffes kennen wir von den Mundstücken zweier Flaschen (H. 2, 6) und des einen Bogenmäanderkruges (H. 3),<sup>1</sup> wenn sie auch am Griff in weniger feiner Zeichnung erscheint. Anders verhält es sich mit den Tiergestalten an der Oberseite des Griffes (Abb. 73 b). Am tierischen Körper ist die Teilung in Segmente wieder einer Punzierung gewichen (s. die Flasche H. 2), aber der Halbpalmettenschwanz der Tiere an Salbgefäß und Pfannen erscheint beibehalten. Doch wurden anstatt einer einzigen Punze hier für jedes Tierfell zwei, nämlich eine Punkt- und eine Strichpunze verwendet, wodurch die Oberflächenwirkung unruhiger wird. Auch die Gestalt der Tiere hat sich gewandelt. Aus dem Greif mit dem fleischigen Schwanz ist wieder ein, — wenn auch in zwei Fällen geschnäbeltes — Säugetier geworden, das von merkwürdig ungeschlachter Gestalt ist. Nur die beiden kleineren Tiere zeigen noch das Rudiment eines Flügels.

Auch dieses Phänomen lässt sich, wenn auch nur zum Teil, aus der Verwandtschaft mit einem anderen Stücke des Schatzes aufklären. Es ist die runde Schale mit dem Greifenmedaillon (H. 20, Abb. 72 a), die das Gegenstück zur Tierkampfschale (H. 21) bildet. Ihre Bordure (Abb. 69 e) entspricht im Ganzen dem Rand der Stierschalen (H. 13, 14, Abb. 69 c), doch ist die Annäherung an die Palmette gesteigert und die Form flauer geworden und vergrößert. Dasselbe Nachlassen des Verständnisses zeigen die drei Reihen verschiedener Blättchen, die das Medaillon umgeben.

<sup>1</sup> Vgl. S. 219. Anm. 1.

Aus dem vielteiligen Ornament des Salbgefäßes ist hier ein völlig eintöniges Schema geworden. Der Greif selbst ist dem des Tierkampfes von der Medaillonflasche (H. 2) nachgebildet (Abb. 67), doch fehlt der Wiedergabe des Umrisses die charakteristische Schärfe und der ganzen Darstellung die Ausdruckskraft ihres Vorbildes. Die Ranken im Grunde des Medaillons und der Palmettenschwanz des Greifen sind auf das Vorbild der Tierkampfschale zurückzuführen. Der Leib des Greifen zeigt eine den Tieren an der ovalen Schale ähnliche Strichpunzierung (Abb. 73 b).<sup>2</sup> Aus diesem Vorbild, das sich übrigens in der Art der flauen Kopie wohl der kleineren glatten Flasche (H. 5)<sup>3</sup> an die Seite stellen lässt, liesse sich also die Oberflächenbehandlung und der stark vorgewölbte Vorderleib der Tiere am Griff der ovalen Schale erklären. Woher stammen aber die schlecht eingesetzten Augen, die spitz aufragenden Ohren, die zu Stümpfen verschrumpften Beine und vor allem die ganze unbehilfliche Erscheinung dieser Tierchen, die verglichen mit allen anderen Schöpfungen des Schatzes auf einem wesentlich tieferen Formniveau stehen?

Ein Vergleich mit avarischen Beschlügen löst dieses Rätsel: von hier stammt der Typus dieser Tiere, der nur notdürftig den Gestaltungen des Schatzes, dem der Griff hinzugefügt wurde, angeglichen worden ist (Abb. 73 a).<sup>4</sup>

Die Tatsache dieser unmittelbaren Verwandtschaft mit auf ungarischem Gebiet gemachten Gräberfunden erhält

<sup>2</sup> Dieselben zwei Punzen: Schlangenstrich- und Punkt zeigen auch die 4 Greifen an den Schmalseiten des flachen Kruges (H. 7), sie könnten von dort übernommen sein, ohne dass aber die Tiere selbst für die Greifen am Schalengriff als Vorbild gedient hätten.

<sup>3</sup> Vgl. S. 218. Anm. 2.

<sup>4</sup> Gerade durch diese Angleichung an den Stil des Schatzes gewinnen die viel weitergehend stilisierten Tierformen der avarischen Ornamentik diesen besonders unbeholfenen Charakter.

erst im Zusammenhang mit einer anderen Eigentümlichkeit der ovalen Schale ihre volle Bedeutung (Abb. 71). Der Griff ist zwischen Schrift und Schalenrand so angelötet, dass er das obere Ende der Schriftzeichen zum Teil überschneidet. Er ist auch nicht ganz symmetrisch angesetzt: an einer Seite beginnt er über dem Kreuz, das die Schrift einleitet, während er an der anderen tief ins Ornament einschneidet. Diese Ungenauigkeit in der Anbringung des Griffes, der ja auch eigentlich keinen rechten Platz im Aufbau der Schale hat, passt ebenso wenig zu ihrer sonstigen, höchst exakten Ausarbeitung, wie die ungeschlachten Tiergestalten des Griffes zur Feinheit ihres Ornaments. Es erscheint somit nicht als ganz unberechtigt an der ursprünglichen Zugehörigkeit dieses Griffes zur Schale zu zweifeln. Der Griff ist gelocht und war daher jedenfalls auch zum Anhängen der Schale bestimmt. So fordert er zum Vergleich mit den Anhängenvorrichtungen anderer Gefässe des Schatzes heraus. Sämtliche Schnallen an den runden Schalen sind nämlich erst nachträglich angesetzt und eher geeignet ihren ursprünglichen Aufbau zu stören, als sich ihm einzufügen.<sup>1</sup> An der Tierkampf- und der Greifenschale (H. 21, 20) sind sie einfach ziemlich roh auf dem Ornament befestigt (Abb. 74 a). An den Kreuzschalen war wohl ein kleiner Raum in der Bordure ausgespart, das Plättchen, an das die Schnallen angeschraubt sind, entspricht aber garnicht seiner Form und überschneidet die Ranken. Diese Schnallen waren zur Befestigung an den Riemenzungen am Gürtel des Kriegers bestimmt und entsprechen den Schnallen der Gürtelbeschläge avarischer Gräberfunde (Abb. 74 b).<sup>2</sup> Es ist wohl möglich, dass auch die später angebrachten Henkel an Salb-

gefäss und Flaschen einem ähnlichen Zweck dienten.<sup>3</sup>

Die nachträglich angebrachten Schnallen zum Anhängen der Gefässe, die der vorzüglichen Eigenart der avarischen Reitertracht entsprechen, die Tiere des Griffes (Abb. 73 b), die avarischen Tierbeschläge so verwandt erscheinen, und schliesslich das Horn (H. 17), zu dem noch unlängst in einem ebenfalls als avarisch bestimmten Goldfund ein fast genau gleiches Gegenstück gefunden wurde,<sup>4</sup> lassen deutlich erkennen, dass der Goldschatz als er bei Nagyszentmiklós vergraben wurde, im Besitze eines Fürsten jenes Reitervolkes war, dem die jetzt als avarisch bestimmten Gräberfunde zugehören.

Wie verhalten sich nun alle diese Feststellungen vom genetischen Verhältnis der Schatzstücke zueinander und der späteren Hinzufügung der Henkel und Griffe zu der bisher als Tatsache anerkannten Annahme, diese 23 goldenen Geräte seien im Auftrage eines Fürsten in einer Werkstätte zugleich, bzw. unmittelbar hintereinander gleichsam als eine Art von «Service» hergestellt worden? Die Vorsicht des Historikers bei

<sup>3</sup> Der abgebrochene Henkel des Salbgefässes war völlig schief angebracht und hatte eher die Form einer Schlinge als eines Griffhenkels. Für die Flaschen s. o. S. 218 Anm. 2.

<sup>4</sup> Der Fund von Bócsa in der Ausstellung für Steppenkunst des Budapester Nationalmuseums (1935). Das Horn ist nicht vollständig erhalten. Am Horn des Goldschatzes von Nagyszentmiklós (H. 17) befindet sich dieselbe Gruppe von Schriftzeichen, wie an den Kreuzschalen. Doch unterscheidet es sich von allen anderen Gefässen des Schatzes nicht nur durch den bedeutend geringeren Goldgehalt, sondern vor allem durch die aufgelöteten, für Granateinlagen bestimmten Stege. Sie stehen ebenso im Widerspruch zu der durchaus in Treibarbeit gehaltenen Ornamentik des Schatzes, wie die Edelsteineinlage an sich. Dazu zeigen die Schriftzeichen einen zittrigen Duktus, wie ihn die auf dieselbe Weise eingetriebenen der anderen Geräte nicht zeigen. So erscheint es nicht ausgeschlossen, dass ein späterer Besitzer diese Schriftzeichen auf dem Horn nach den Schalen und Bechern, auf denen sie sich ebenfalls befinden, habe kopieren lassen.

<sup>1</sup> Vgl. S. 218 Anm. 1.

<sup>2</sup> Abb. 74 b, sowohl wie auch Abb. 73 a verdanke ich dem lebenswürdigen Entgegenkommen von Dr. T. Horváth.



der Auswertung von Resultaten, wie den obigen, kann nicht gross genug sein: die Stilwandlungen der Ornamentik, wie etwa die Weiterbildung des Stäbchenmusters oder seine Ausschaltung in einzelnen Ornamentstreifen, oder die Umwandlung der geometrischen Raute zum pflanzlichen Ornament könnten allenfalls als willkürliche, zufällige Verschiedenheiten bei ungefähr gleichzeitiger Entstehung erklärt werden. Wenig wahrscheinlich will es uns jedoch erscheinen, dass innerhalb einer Werkstatt der Verfertiger oder Entwerfer eines Gefässes einer griechischen Kalligraphie von hohem Formniveau mächtig war, während ein anderer zugleich die griechischen Buchstaben verständnislos verzerrte.<sup>1</sup> Noch weniger können wir glauben, dass ein Künstler einen Mythos zur Darstellung brachte, den ein anderer zugleich, bei Wiedergabe derselben Komposition, als Szene aus einer ganz andern Mythologie deuten zu müssen glaubte.<sup>2</sup> Schliesslich will es uns nicht einleuchten, dass die edle Treibarbeit der Borduren der Schalen und der Mundstücke der Flaschen, sowie der Seitenwand des Salbgefässes und der kalligraphierten Schriftzeichen der ovalen Schale, von Anfang an dazu bestimmt gewesen wären, durch Anhängenvorrichtungen von viel gewöhnlicherer Mache verdeckt oder überschritten zu werden, deren Anbringungsweise überdies keineswegs auf der technischen Höhe der Goldschmiedearbeit der Gefässe selbst steht, an denen keine einzige der zahlreichen vorhandenen Lötstellen sichtbar wird.<sup>3</sup>

So sehen wir keinen anderen Ausweg,

<sup>1</sup> An der Tierkampfschale H. 21 und an den Kreuzschalen H. 9, 10.

<sup>2</sup> Die Flasche H. 1 und der Krug H. 7, s. o. S. 220.

<sup>3</sup> Die zugleich mit der Anfertigung der Schälchen, an denen sie angebracht sind, angefügten Griffe der Pfännchen (H. 15, 16), die übrigens charakteristischer Weise nicht zum Aufhängen geeignet sind, sind z. B. mit ganz anderer Feinheit angelötet, als die besprochenen Schnallen, die Henkel und besonders der Griff.

als den von der Hypothese von der einheitlichen Entstehung des Schatzes von Nagyszentmiklós abzuweichen. Wie sähe nun die Skizze eines erneuerten historischen Bildes nach den durch die obigen Analysen gegebenen Anhaltspunkten aus? Den Schatz hätten danach etwa Fürsten anfertigen lassen, die ihn durch Beutestücke, Tauschobjekte oder Geschenke bereicherten, ja wahrscheinlich so den Grund zu ihm legten. Diese von anderen Völkern erhaltenen Geräte haben den Stil der für diese Fürsten eigens verfertigten Stücke massgebend beeinflusst.

Zunächst wurde die sassanidische Flasche (H. 2), die nach den Fundstellen verwandter Stücke wohl aus den nördlich von Persien gelegenen Gebieten oder aus Südrussland stammt, zum Vorbild zweier weiterer goldener Flaschen.<sup>4</sup> Da nach unserer Untersuchung die Flasche mit den plastischen Bogenmäandern wohl das erste dieser Gefässe war (s. o. S. 218), so werden auch die beiden mit den Kettenmäandern geschmückten Krüge (H. 3, 4) sich damals schon beim Schatz befunden haben, da eben aus diesen Kettenmäandern der plastische Bogenmäander entstanden sein dürfte. Zu dieser Flasche (H. 6) mag, — abgesehen vom Griff — die ovale Schale gehört haben (H. 8). Dies lässt sowohl die in ihrer Entschiedenheit der Flasche verwandte plastische Durchbildung des Schalenkörpers, als auch die Verwandtschaft ihres Randornaments mit dem Ornament am Fusse der Flasche vermuten. So hätte denn der Schatz schon in diesem Zeitpunkte dem Volke zugehört, dem die Schriftzeichen, die sich an einem Teil der Gefässe finden, zu eigen waren.

Das «Salbgefäss» (H. 19) unbekannter Entstehung führt mit seiner Stäbchenornamentik zur Anfertigung der Gruppe von Schalen, deren Entstehung wohl eine sowohl zeitlich als auch künstlerisch

<sup>4</sup> H. 1 und 5.

differenzierte ist. Das früheste Stück dieser Gruppe ist die Tierkampfschale (H. 21), deren Inschrift, — welcher Sprache sie auch angehören mag — nicht nur die Kenntnis der griechischen Buchstaben, sondern wohl auch das Verständnis des griechischen Alphabets voraussetzt. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Kreuzschalen (H. 9, 10) aus einer Zeit stammen, in der die griechische Schrift den Verfertigern des Schatzes nur vom Sehen, das Stäbchenornament hingegen noch ganz unbekannt war. So könnten sie für den Aufbau der Tierkampfschale zum Vorbild gedient haben. Jedenfalls entstammt der flache Krug einer ganz anders gearteten, viel weiter und tiefer gehenden Assimilation antiken Erbgutes als diese Schalen, daher wohl auch einer anderen Periode. Die Stierkopfschalen (H. 13, 14, Abb. 69 c) bilden das Kreisblattstäbchen der Tierkampfschale (Abb. 72 b) in Anlehnung an die Palmette der Bordure der ovalen Schale (H. 8, Abb. 69 h), die Pfännchen (H. 15, 16) mehr im freier vegetabilischen Sinn und bedeutend derber weiter (Abb. 69 d). Die Greifenschale (H. 20) und somit vielleicht auch die kleine glatte Flasche müssen einer Periode entstammen, in der die Kreisblattpalmette wohl noch verwendet wurde, in der aber die lebendige Entwicklung des Kreisblattstäbchens als Ornamentmotiv bereits vorüber war.

Die an einem Teil dieser Geräte angebrachten Schriftzeichen beweisen, dass der Schatz während der Zeit ihrer Entstehung im Besitz desselben Volkes verblieb. Dasselbe gilt auch für die hier beiseitegelassenen vier Gefäße, die von keinem Ornament geschmückt sind.<sup>1</sup> Die spätere Anbringung der Schnallen, des Griffes und der Henkel legt den Übergang in den Besitz der Avaren nahe, denen der Gebrauch der Schnallen und vor allem der Tierstil, aus dem das Relief des Schalengriffs (H. 8, Abb. 73 b)

<sup>1</sup> Die beiden Pokale H. 22, 23 und die beiden Becher H. 11, 12.

entwickelt ist, zu eigen war. Sie adaptierten den zum Götterkultus oder zum fürstlichen Festgelage bestimmten Schatz — entweder zum Gebrauche oder zum Schmuck — zum Anbringen an ihren Gürteln und vielleicht auch an ihren Sätteln. Ein Avare war wohl auch der letzte Besitzer des Schatzes, der ihn vergraben liess oder mit ihm begraben wurde.

So erhalten wir auch neue Anhaltspunkte zur Datierung des Schatzes von Nagyszentmiklós: 642 n. Chr. ist die Eroberung des Sassanidenreiches durch die Araber vollendet. Nicht lange danach dürfte — spätestens — die Medaillonflasche (H. 2) entstanden sein, die ein Werk lebendiger sassanidischer Kunsttradition ist. Schwerlich wird sie jedoch vor der Zeit Khusraus II. entstanden sein (590—629), der sie stilistisch am nächsten zu stehen scheint.<sup>2</sup> Bedeutet so die Periode um das Ende des 6. und den Anfang des 7. Jahrhunderts ein Datum ante quem non für unseren Schatz, so liegt das Datum post quem non um das Jahr 800, denn 797 wurden die Avaren endgültig von den Franken besiegt. So umfasst die grösstmögliche Zeitspanne für die im Goldschatz von Nagyszentmiklós erkennbare Entwicklung ungefähr zwei Jahrhunderte, ohne dass deswegen angenommen werden muss, dass sie diesen Zeitraum tatsächlich in Anspruch genommen habe. So fügen sich die historischen Daten, die bei der Annahme einer simultanen oder fast simultanen Entstehung durch ihre starke Divergenz immer nur eine höchst vage Datierung zulassen, in das hier angedeutete Entwicklungsbild ein, wenn auch bis jetzt noch keine genauere Abgrenzung der Entstehungsdaten möglich erscheint.

Hilde Schüller.

<sup>2</sup> Die knappe, aber charakteristische Gestaltung steht der plumperen Schematisierung nachsassanidischer Gefäße dieses Kunstgebietes ferne. Vgl. Sarre: Die Kunst des alten Persien. Taf. 135, 140, 141 (s. S. 220 Anm. 3). Sie liesse sich viel eher mit den Felsenreliefs Khusraus II. (590—628) in Taq-i-Bustan vergleichen. (Sarre 84—89.)



## EIN UNBEKANNTES GEMÄLDE VON GIROLAMO DA SANTACROCE.

(Auszug.)

Giuseppe Fiocco<sup>1</sup> hatte der Künstlerfamilie Santacroce, welche aus dem Brembotal, nördlich von Bergamo stammend, vom ausgehenden XV. Jahrhundert bis zur Mitte des XVII. Jahrhunderts tätig war, eine grundlegende Abhandlung gewidmet. Kein Mitglied dieser Familie kann als erstrangiger Meister gelten, sie versuchten jedoch mit ihrem bescheideneren Talent und gründlichem Können mit den grossen Meistern des Veneto Schritt zu halten. Ihre Auftraggeber sind jene Familien Venedigs, der Terra Ferma, Istriens und Dalmatiens, deren Mittel nicht genügten, um sich an die Bellini, an Carpaccio, Giorgione und Lotto wenden zu können, die jedoch trotzdem einen womöglich sehr guten Ersatz statt dieser grossen Meister finden wollten, wenn sie für ihre Kirchen und ihre Heime Gemälde in Auftrag gaben.

Eines der bedeutendsten Mitglieder der Familie der Santacroce war *Girolamo da Santacroce* (tätig zwischen 1503—1556), ein Schüler Gentile Bellinis und Nachfolger des Giambellino und des Cima; seine besonders gelungene «Geburt Christi» in der Dresdener Galerie weist sogar auf Lotto als Vorbild hin. Fiocco erwähnt in seiner Studie, dass Girolamo auch Standardenmaler war (*pitture di penelli o gonfalon*)<sup>2</sup> und erwähnt als Beispiel eine schöne Fahne des Castello Sforzesco in Milano<sup>3</sup> (Abb. 75). Eine ähnliche Zeichnung wird auch im

British Museum aufbewahrt. Auf jedem der erwähnten Beispiele befindet sich die Hauptgestalt oder die Hauptfigurengruppe unter einem goldenen Triumphbogen, beziehungsweise unter einem Arkadenbau. Das Bild im Castello Sforzesco zeigt die Heilige Dreifaltigkeit umgeben von einer Engelschar in einem Säulenrahmen; auf der Londoner Zeichnung befindet sich unter dem Bogen der Heilige Rochus, begleitet von den Heiligen Sebastian und Christoforus. Die Fahne zu Mailand ist datiert und signiert: *Hieronymo sacra croce fecit MDXXXIII*. Wenn die stilkritische Untersuchung der schwebenden Engel noch Zweifel bezüglich des Autors in uns liessen, so wären diese durch die Aufschrift völlig beseitigt.

Wir können das Oeuvre des Girolamo durch ein bis jetzt unbekanntes Fahnen-gemälde ergänzen. In Budapester Privatbesitz befindet sich ein leider schlecht erhaltenes, stark verblasstes Gemälde, welches die beträchtliche Grösse von 170×106,5 aufweist (Abb. 76). Auf einem sechsseitigen Postament steht mit verklärtem Gesicht der Apostel Jakobus maior, umgeben von einem reichen, rankengeschmückten und vergoldeten Triumphbogen, welcher sehr stark an jene erinnert, die wir an den berühmten Glasfenstern des Barend van Orley in der Brüsseler Ste. Gudule Kirche finden.<sup>4</sup> Der Apostel hat ein rotes Gewand, sein bräunlich-gelber Mantel ist um seine linke Schulter geworfen und hält einen

<sup>1</sup> Giuseppe Fiocco: *I pittori da Santacroce*. L'Arte XIX. 1916. Fasc. III—IV. 179—206. und G. Gombosi: Santacroce im Thieme-Becker Lexikon XXIX. 422.

<sup>2</sup> Op. Cit. S. 191.

<sup>3</sup> Ein Geschenk des Professors Frapoli aus dem Jahre 1908.

<sup>4</sup> E. v. Ybl: A brüsseli Ste. Gudule templom magyar vonatkozású történelmi ablakai és II. Lajos két képmása. (Die historischen Glasgemälde der Ste. Gudule Kirche zu Brüssel und das Bildnis Ludwigs II.) (Magyar Művészet 1926. II. S. 391.)

langen Pilgerstab in der Hand. Die festliche Stimmung wird ausser den schwebenden Engeln durch Guirlanden, — und Fahnenputz erhöht. Zweifellos war der damals noch unverändert bestehende Aufbau des Paduaner Altares von Donatello von grösster Wirkung auf Girolamo, wie auch auf den berühmten Altar Mantegnas im S. Zeno zu Verona.<sup>1</sup> Die mit einer charakteristischen Tunika bekleideten Engelchen beweisen in klarer Weise, dass die Putti des Donatello das Vorbild für unseren Meister abgaben, auch die betonte Symmetrie des Aufbaues weisen auf ihn als Vorbild hin.

Hinter der statuenhaft ruhenden Gestalt des Apostels erblicken wir eine hügelige Landschaft, deren tiefliegender Horizont rechts die Umrisse einer Stadt erkennen lässt. Auch diese Fahne war — wie das verwandte Exemplar in Milano — von einem braungetönten, reichen Renaissance-Rankenschmuck umgeben.

Zweifellos ist das Budapester Gemälde von einer sicheren, fester bildenden Hand ausgeführt, wie das verwandte Exemplar im Mailänder Castello. Die Putti sind weicher und natürlicher geformt, sie verrichten ihre Funktion nicht so gelangweilt und unbeteiligt, wie auf dem Milanese Bilde, sie weisen auch weniger Fehler in der zeichnerischen

Ausführung auf. Die für Girolamo so charakteristische, etwas kleinliche Riefelung der kleinen Parallelfalten der Kleidung ist leichter und natürlicher, wie auf dem Milanese Bilde, wo Girolamo vielleicht auch Hilfskräfte für die Arbeit in Anspruch nahm. Hingegen erkennen wir im Rankenschmuck des Postamentes auf dem Budapester Bilde einige fremde Elemente, welche auf spätere Zutaten folgern lassen. Die vergoldeten Ranken der Dekoration tragen ein entschieden barockes Gepräge. Dies beweist auch die Londoner Zeichnung, wo der Heilige Rochus auf einem streng architektonischen Postament steht. Auch sonst sind Spuren späteren Restaurierens erkenntlich.

Das Gemälde muss als Kirchenfahne oder als Besitz irgendeiner Vereinigung stark benützt worden sein, das erklärt den besonders schlechten Erhaltungszustand. Seine Entstehung möchten wir auf die vierziger—fünfziger Jahre des Cinquecento setzen, als in Oberitalien die Spätrenaissance blühte und dem Barock sich die Tore noch nicht öffneten, wie in Toscana und Rom. Auch war Girolamo, wie auch die anderen Mitglieder der Familie der Santacroce ein zweitrangiges Talent, welches nicht wegweisend für die Stilentwicklung sein konnte, sondern nur die Errungenschaften der grossen Meister mit Fleiss und anständigen Können verwertete. Trotz Allem würde das Budapester Gemälde die Hand eines guten Restaurators reichlich verdienen, und würde — wiederhergestellt — in alter Pracht und Schönheit erstrahlen.

*Ervin von Ybl.*

<sup>1</sup> Der Altar zu Padua von Donatello wurde nach 1579 von Girolamo Campagna auseinandergenommen, aber die einzelnen Teile des Arkadenaufbaues wurden im Innern der Kirche eingemauert. s. Detlew. von Hadeln: Ein Rekonstruktionsversuch des Hochaltars Donatellos im Santo zu Padua. Jahrbuch d. k. pr. Kunstsammlungen XXX. 1909. s. 35-55.



## KLEINERE MITTEILUNGEN.

### Einige neue Paläolithfundstellen Ungarns.

(Auszug.)

1. Korlát. Komitat Abauj Torna. In secundärer Lagerung, in den alluvialen Kiesablagerungen des Baches «Fónyi patak» fand sich eine Aurignacien-Klinge aus dunkelbraunem bis schwarzem Silex. An der Basis der Klinge befindet sich noch ein Burin. (Fig. 77, 4 und Fig. 78, 1—2.)

2. Szob. Komitat Hont. In einer Erdgrube der La Tènezeit fand sich eine Magdalenienklinge. (Fig. 77, 2 und Fig. 78, 3.) Nachgrabungen ergaben eine Kulturschichte im Löss, welche den Boden dieser Siedelung bildete. Der Löss entstand nach Dr. Kéz auf der letzten Eiszeiterrasse des Flusses Ipoly. (Fig. 79.). Die in secundärer Lage gefundene Klinge konnte also nur aus dieser stratigrafisch als Magdalenien erkannten Schichte stammen. (Die Schichte selbst lieferte leider nur einige untypische Silexfragmente und Beinstückchen.)

Die Umgebung von Szob lieferte eine weitere Fundstelle. Sie befindet sich in der Nähe des «Öregfalu dűlő». Nach Dr. Kéz liegen auf einer Unterlage aus Vulkangestein (Miozen), einige spärliche Reste der sogenannten Levante-Terrasse des Donauflusses (préglazial). Schon in der Glazialzeit zeichnete sich der Fundort durch zwei Bacheinschnitte aus, so dass ein kleiner Plateau entstand. Die Funde liegen auf diesem Plateau; und

secundär im alluvialen Abhangschutte desselben. Nach Dr. Kéz bildete sich während des Diluviums keine nennenswerte Schichte auf dem Plateau aus. (Fig. 80.) Aus den Funden zeige ich eine solutréen Lanzenspitze aus grauem Chalzedon (Fig. 77, 1) und einen aurignacien Hochkratzer aus rauchgrauem Silex, dessen anderes Ende als Burin zugespitzt wurde. (Fig. 77, 3 und Fig. 78, 4.)

*Dr. Sándor Gallus.*

### Zur Frage des Paläolithikums von Korlát.

(Auszug.)

In der Literatur wurden die Fundstücke, welche vom Fundort Korlát stammen, in das obere Chelléen (M. Roska), in das frühe Neolithikum (J. Hillebrand), in das Protocampignien (J. Hillebrand), in das Micoquien (H. Breuil und O. Kadić), und neuerdings in das Vollneolithikum verlegt (J. Eisner).<sup>1</sup> Doch meiner Ansicht nach dürfte dieses Material wie aus dem Weiterem ersichtlich ist, durch Naturkräfte entstanden sei.

Die Anhöhe «Ravaszlyuktető» bei Korlát (Komitat Abauj-Torna) bildet nach Osten ein steil abfallendes Gelände, welches in ein Bachtal mündet. In der oberen Partie dieser steilen Seite tritt eine Silexbank zu Tage. Von der Silexbank bröckeln immerwährend grössere und klei-

<sup>1</sup> Literatur s. im ungarischen Texte.

nere Bruchstücke ab, welche durch das Regenwasser abgeschwämmt werden. Während dieses Vorganges reiben sich die Bruchstücke an den Felsen der Anhöhe und aneinander. Hart unter der Silexbank sind die Bruchstücke noch kantig, während dessen auf den tieferen Abhangpartien die Bruchstücke immer kleiner und feiner «bearbeitet» werden. Die Arbeit des Regens wird noch durch einen über den Abhang steigenden Fahrweg unterstützt. Die vorgezeigten Silizes wurden aus einem Materiale von tausend und abertausend Stücken an der Fundstelle ausgesucht. (Abb. 81.) Durch das Spiel der Naturkräfte entstehen schön «retuschierte» Formen von deltoidförmigen «Faustkeilen» (Abb. 81, g.), welche meistens mit einer Seite flach in die Erde eingebettet liegen. Jene Oberfläche, welche am Tage liegt, ist immer flacher, dies ist ein Beweis dafür, dass die feine acheuile oder solutréenförmige Retuschierung, durch die, über diesen eingebetteten Stein rollenden Silizes erzeugt wurde. Die meisten Stücke sind ausgesprochen einseitig, also nur auf dieser einen Seite der Abwetzung preisgegeben, während die andere Seite roh ist und keine «Retuschierung» aufweist. Unter den vielen Spezies finden sich aber Stücke, welche dieser Abwetzung durch Weiterrollung und neuere Einbettung auf beiden Seiten ausgesetzt wurden. (Abb. 81, c.) Man konnte auch die natürliche Entstehung von «Nuclei» beobachten. (Abb. 82.)

*P. von Patay.*

### **Beiträge zu der Bronzezeit Siebenbürgens.**

(Auszug.)

Es werden in dem Sekler Nationalmuseum zu Sepsiszentgyörgy u. a. die folgenden Altertümer aufbewahrt:

1. Aus dem Depotfunde von Ágostonfalva (Abb. 83., Komitat Nagyöküllő)

eine Tüllenaxt vom älteren siebenbürgischen Typ (Nr. 1.), eine zweite entzweigebrochene Tüllenaxt (Nr. 2.), ein Hohlmeissel (Nr. 4.) und ein offener Armring (Nr. 3.).

2. Als Einzelfunde: eine Tüllenaxt von Egerpatak (Abb. 84. Nr. 1.), eine zweite Tüllenaxt von Kálnok (Abb. 84. Nr. 2., alle beide aus dem Komitate Háromszék).

Die Tüllenäxte vom letztgenannten Typ sind bisher aus Siebenbürgen unbekannt gewesen. Ihre Charakterzüge sind: Die Vorder- und Hinterseite springt etwas heraus, oben laufen sie nicht in ein Dreieck mit abgeschnittener Spitze aus, sondern enden in je einen Bogen. Unter diesem Bogen befindet sich eine mandelförmige, durch Guss herausgebrachte Eintiefung, die manchmal unregelmässig, manchmal regelmässig durchbrochen ist.

Aus Siebenbürgen kennen wir keine Analogien.

Aus Südrussland sind die folgenden Exemplare bekannt: ein aus Koblevo (gefunden mit einer Tüllenaxt vom älteren siebenb. Typ und mit einer Sichel mit umgebogenem Griffende, gleichfalls vom siebenb. Typ), ein von Karda-chinka (wo das mandelförmige Motiv aus dem Körper der Tüllenaxt reliefartig herausspringt), und je ein aus der Kol. Khanenko, aus Ekaterinoslav und Kherson.

Diese mandelförmige Eintiefung hat das Andenken des gleichförmigen Teiles des Holzgriffes, der von den Lappen der Lappenaxt natürlich unbedeckt blieb, aufbewahrt. Das beweisen uns einige bulgarische Exemplare, wo die mandelförmige Eintiefung sich zur rippenartigen Verzierung entwickelte, die die Mandelform noch beibehalten hat. Auf einem Exemplar finden wir parallele Rippen, deren untere Enden sich nach aussen biegen und hiedurch die Ränder der Lappen nachahmen.

Unser Axttyp hat sich nämlich aus



der Axt vom älteren siebenbürgischen Typ (Abb. 83. Nr. 1.) in der Zeit entwickelt, als die Lappenaxt schon im Gebrauch war. Das wird auch durch die Axt von Abb. 85. Nr. 1. bestätigt (Fundort Siebenbürgen, i. d. praehist. Abt. d. Sieb. Museumvereines), die den älteren siebenbürgischen Typ repräsentiert, die Vorder- und Hinterseite läuft aber nicht in Dreiecke mit abgeschnittenen Spitzen aus, sondern endet bogenförmig.

Diese Äxte gehören in die III. bronzezeitliche Periode Siebenbürgens und sind in Siebenbürgen entstanden. In Süd-russland und Bulgarien fehlten die Voraussetzungen dazu.

Mit der Zeit verschwindet das mandelförmige Motiv, es bleiben nur die etwas herauspringenden Oberflächen übrig (Abb. 85. Nr. 2. Várdotfalva, Kom. Csík, i. d. Sekler Nationalmuseum, Nr. 3. Csíkbánkfalva, Kom. Csík, i. d. Sammlung Dr. J. von Nagy), und allmählich bleiben auch diese weg.

Man könnte auch an die Vulva-Darstellung denken. In diesem Falle hätten diese Tüllenäxte eine sakrale Bedeutung und Bestimmung.

\*

Die Durchbrechungen der westsibirischen Tüllenäxte (Borovaia, Istok, Tobolsker Bezirk) hängen mit der Befestigung des Stils zusammen.

Kolozsvár.

Martin von Roska.

### **Drei ungarische prähistorische Funde in dem mährischen Landesmuseum in Brünn.**

Im mährischen Landesmuseum in Brünn befinden sich auch drei ungarische prähistorische Funde, auf welche ich in dieser kurzen Notiz aufmerksam machen will. Es handelt sich zuerst um zwei typische Amphibolit-Schuhleistenkeile (12·8 cm lang, 3 cm breit und hoch, das zweite Exemplar 13·2 cm lang, 2·6

cm breit, 3·1 cm hoch), die beide zwei aus der bekannten Not. Jar. Pallardis-Sammlung stammen und von ihm »Buda-pest-Josefstadt« etiketiert sind.

Weiter sind es, wie die Abb. 86 zeigt, zwei kleine bauchige Krüglehen mit tief eingestochenen Punktlinien und Horizontallinien. Sie wurden bei den militärischen Terrainarbeiten in den Kriegsjahren nördlich von der Újszálláspuszta bei der Kote 130 an dem rechten Duna-Ufer nordöstlich von Ács und westlich von Komárom aufgehoben.

Endlich befindet sich in den Brüner Museumsammlungen ein dünnwandiges bauchiges, etwa am Rande beschädigtes Etagengefäß (11·5 cm hoch, 9 cm breit bei der Mündung), welches dem Gefäße aus Zsitvatöcöm, Komárom (bei J. Hampel, Alterthümer der Bronzezeit in Ungarn (1886), Taf. LXXIX Nr. 2) sehr ähnlich, aber ohne Dekor, ist. Das Exemplar stammt aus der Kretz-Collection, Fundort ist leider unbekannt, wahrscheinlich das Donaugebiet.

Brünn.

J. Skutil.

### **Ein Streufund aus der Landnahmezeit in Tiszabő.**

(Auszug)

Den wichtigsten Teil des Fundes bilden zwei Bruchstücke von Phalaren. (Abb. 87.) (Budapest, Ung. Historisches Museum.) Ihr Material besteht aus dünnem Silberblech, mit einigen Spuren der ehemaligen Vergoldung. Ihre Technik sowie ihr Dekorationssystem stehen mit den Taschenblechen der Landnahmezeit in nahem Zusammenhang (besonders Szolyva, Kom. Berek). Der Feststellung von Nándor Fettich zufolge waren diese Phalaren Teile von Pferdegeschirren und waren an dem Zaum angebracht. Dadurch ist auch der bemerkenswerte Umstand erklärt, dass sie zu meist paarweise vorkommen. Sie bilden einen Übergang zwischen den Taschen-

blechen und den gegossenen, beziehungsweise geschnittenen Phalacren. Die weiteren Stücke des Fundes sind: eine Rosette (eine ähnliche in dem 2. Grab von Hencida), und eine sehr schlecht erhaltene Schnalle. Ebenfalls in Tiszabő wurde ein Silberring aus dem XIV. Jh. gefunden, welchen die Gravierung eines griffartigen Schnabeltieres zierte. (Literatur s. im ungarischen Texte.)

*László Pálincás.*

### **Die älteste mit Glasur versehene Keramik des ungarischen Mittelalters.**

(Auszug)

Die Verwendung der Glasur in der Keramik — in Ägypten, Assyrien, bei den Griechen und Römern wohl bekannt — geriet in der Völkerwanderungszeit in Vergessenheit und wurde nur in Kleinasien, sowie in Byzanz gebraucht. Von hier gelangte es im XI—XII. Jhr. nach Italien, im XII. Jh. nach Frankreich, im XIII. Jh. nach Deutschland und war zur selben Zeit — wie das Nachstehende es beweisen wird — auch in Ungarn schon bekannt.

Im Jahre 1932. gelangte in die Münzenabteilung des Ungarischen Historischen Museums ein Fund aus Abony, welcher zumeist Frisacher Münzen, sowie Münzen von Béla II. (1175—1196) und Béla IV. (1235—70) enthielt. Daneben befanden sich zwei kreisförmige, mit gravierter Verzierung versehene Silberschnallen. (Abb. 88.) Die grössere Schnalle (Durchmesser 24 mm) zeigt in den Zwischenräumen einer Zick-Zackverzierung das Dreiblattmotiv. Die kleinere Schnalle (Durchmesser 22 mm) zeigt zwischen einer doppelten Wellenlinie unregelmässige Schraffierung. All dies war in einem Tongefäss aufbewahrt (Abb. 88). Dieses kleine urnenförmige Gefäss wurde aus hellrot gebranntem, feinkörnigem Material gearbeitet und zeigt an seinem

Bauche eine auf der Drehscheibe gefertigte Verzierung. Auf seinem Boden sehen wir einen gleicharmigen, kreuzförmigen erhabenen Stempel. Die ganze Oberfläche — den Boden und die Mundöffnung inbegriffen — bedeckt eine hellbraune Bleiglasur. Durch den Bodenstempel, sowie durch die Verzierung der Silberschnallen und nicht zuletzt durch das jüngste Stück des Münzenfundes, müssen wir als Entstehungszeit das letzte Drittel des XIII. Jahrhunderts bezeichnen.

Ein ähnliches kleines Gefäss des Grazer Museums vom Altar der Pfarrkirche zu Voitsberg diente einst als Reliquiar. (Abb. 89a.) Die Glasur dieses Stückes hat eine hellgrüne Farbe, als Entstehungszeit ist das frühe XIV. Jh. zu bezeichnen. Ein anderes Stück stammt aus der Sankt Radegundkirche bei Graz (Abb. 89b) und gehört dem XV. Jh. an. Ein Altarreliquiar des Grazer Museums unbekannten Ursprungs (Abb. 89c.) stammt ebenfalls aus dem XV. Jh. und ist nur aussen mit Glasur bezogen. Der Form und der Grösse nach mit den vorerwähnten identisch, sind zwei Exemplare ohne Glasur, welche in den Trümmern der Zistercienserabtei von Kisbény gefunden wurden (Abb. 89d.) und die allgemeine Verbreitung dieser Form bewiesen.

Wir wissen, dass Ungarn unter den Arpaden rege Beziehungen mit dem Osten, namentlich mit Syrien pflegte; es ist leicht möglich, ja sogar wahrscheinlich, dass die Verwendung der Glasur auf diesem Wege nach Ungarn gelangte.

*J. Höllrigl.*

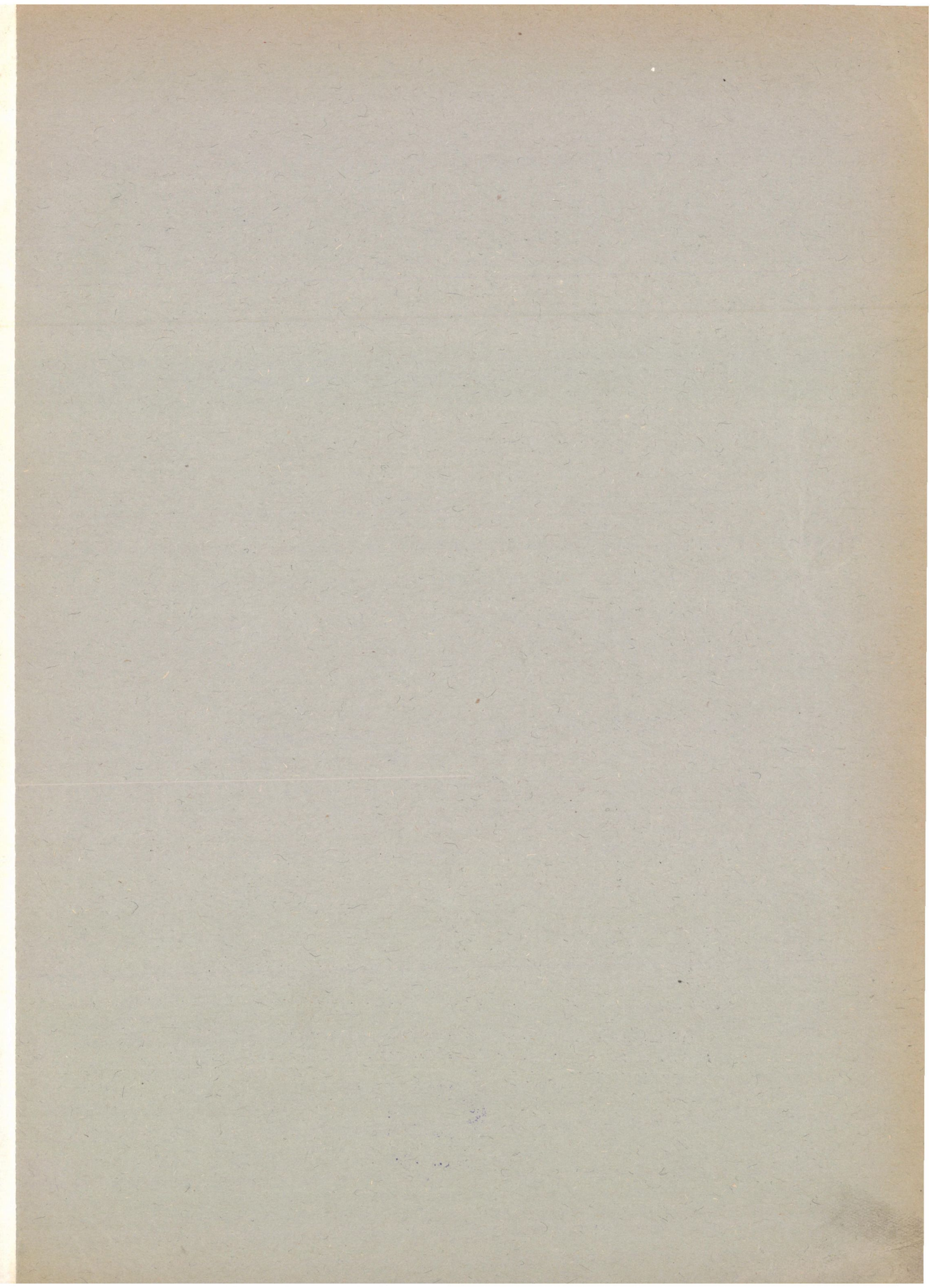
### **Harpokrates Bronzestatuetten in Budapest.**

Die Ergebnisse des Aufsatzes werden in der in nächster Zeit erscheinenden Mahler-Festschrift in deutscher Sprache ausführlich behandelt

*Aladár Dobrovits.*









## TARTALOM.

	Lap
HOFFMANN EDITH: Jegyzetek a régi magyar táblaképfestészethez .....	1
PERSSON AXEL: Svéd régészeti kutatások Görögországban .....	31
TOMPA FERENC: Adatok az őskori aranykereskedelemhez .....	49
OROSZLÁN ZOLTÁN: A Szépművészeti Múzeum antik terrakotta-gyűjteményé- nek fogadalmi domborművei .....	57
HEKLER ANTAL: Római ifjúfej egy atheni síremlékről .....	75
HEKLER ANTAL: Római kőemlékek Kethelyen (Sopron vm.) .....	77
ERDÉLYI GIZELLA: Lucius Verus üvegportréja .....	81
NAGY LAJOS: Aquincumi vonatkozású kiadatlan feliratos kőemlékek Szent- endréről .....	85
SCHÜLLER HILDA: A nagyszentmiklósi aranykincs ornamentikája .....	116
YBL ERVIN: Girolamo da Santacroce ismeretlen festménye .....	132

## KISEBB KÖZLEMÉNYEK.

IFJ. GALLUS SÁNDOR: Néhány újabb magyarországi paleolitikus hely .....	137
PATAY PÁL: A korláti paleolithok kérdéséhez .....	139
ROSKA MÁRTON: Adatok Erdély bronzkorához .....	141
SKUTIL J.: Magyar őskori leletek a brünni Mährisches Landesmuseum-ban ..	145
PÁLINKÁS LÁSZLÓ: A tiszabői honfoglaláskori szórványos lelet .....	146
HÖLLRIGL JÓZSEF: A legrégibb magyarországi középkori mázas cserépedény ..	147
DOBOVITS ALADÁR: Harpokrates kis bronzszobrai Budapesten .....	151

## KÖNYVISMERTETÉSEK.

JENŐ HILLEBRAND: Der Stand der Erforschung der älteren Steinzeit in Ungarn (Gallus) .....	158
FERENC v. TOMPA: 25 Jahre Urgeschichtsforschung in Ungarn 1912—1936 (Banner) .....	159
RICHARD PITTIONI: Urgeschichte (Gallus) .....	161
EDUARD STURMS: Die ältere Bronzezeit im Ostbaltikum (Gallus) .....	163
GRAF ANDRÁS: A Pannonia ókori földrajzára vonatkozó kutatások áttekintő osz- tályozása (Erdélyi) .....	164
JUHÁSZ GYÖRGYI: A brigetioi terra sigilláták (Erdélyi) .....	165
OSKAR FRANK LEONARD HAGEN: Patterns and principles of Spanish Art (Zádor)	166

\*

THEODOR WIEGAND † (Hekler) .....	168
PAUL ARNDT † (Hekler) .....	170
SZMRECSÁNYI MIKLÓS † (Hekler) .....	171
BUDAY ÁRPÁD † (Banner) .....	172
BELLA LAJOS † (T. F.) .....	174

Az **Archaeologiai Értesítő** szerkesztőségének szánt összes küldeményeket  
**Hekler Antal** egyetemi tanár címére **Budapest, II., Pálffy-tér 5. sz. kérjük.**

Franklin-Társulat nyomdája: Ábrai V.